الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمـــي

جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية –

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

مذكرة تخرج

المتخيل السردي في رواية بحثا عن أمال الغبريني لإبراهيم سعدي

مذكرة لنيل شهادة ماستر
في الأدب العربي
تخصص: أدب جزائري

إعداد:
. زايدي العلجة.
. زيان وهيبة.

إشراف الأستاذ(ة):
.إدريس سامية.

الموسم الجامعي: 2014 - 2015


بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر و التقدير

الشكر و التقدير

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم و المعرفة و أعاننا على أداء هذا الواجب و وفقنا في انجاز هذا العمل.

نتقدم بأسمى آيات الشكر و الامتنان و التقدير إلى الذين حملوا رسالة العلم و المعرفة مُعلمينا و أساتذتنا من بداية الدراسة إلى غاية نيل هذه الشهادة القيمة.

و لا يسعنا في هذا المقام إلا أن نتوجه بالشكر الجزيل و الامتنان الكبير إلى الأستاذة المشرفة "إدريس سامية" على قبولها الإشراف على هذه المذكرة و على ملاحظتها القيمة و إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد أرشدنا و أسدى النصح و المعاونة التي مكنتنا من الوصول إلى مبتغانا في إنجاز هذا البحث و الاجتهاد في موضوع الدراسة.

نسأل الله القدير أن يحفظهم و أن يجزيهم خيرا.

الأهداء

الإهداء

بوقفة إجلاء و احترام أهدي عملي المتواضع إلى التي حملتني و هنا على وهن و قرة عيني أمي الحبيبة و الغالية و إلى أبي.

إلى ما ساندني طوال مشواري الدراسي أختي العزيزة فيروز، و أخي سمير و سعيد.

إلى أختي سميرة و زوجها فريد و أولادهما.

إلى أختي كهينة و زوجها زهير و أولادهما و أختي تيزيري دون أن أنسى كريم وابنه الغالي سامي و إلى زوجة أخي جهيدة و ابنته الكتكوتة.

إلى زملائي الذين قدموا يد العون سفيان، العيد، مومن.

إلى كل ما ساندني عن قريب أو بعيد.

العلجة

الإهداء

لا علم إلا الله و لا معرفة مع معرفة الخالق، و لا غني كالعقل و لا ميراث كالأدب ولا حس كحس التواضع:

أهدي عملي المتواضع و ثمرة جهدي إلى رمز الحنان و نبع العطاء أمي الحبيبة وأتمنى لها طول العمر و العافية.

إلى من رباني على الأخلاق و القيم و وجهني إلى الدرب المستقيم، إلى أعز ما أملك أبي الحنون.

إلى جدتي الغالية على قلبي "إما عزوزو" أطال الله من عمرها دون أن أنسى جدي رحمه الله و أسكنه فسيح جنانه.

إلى بهجة المنزل الكتكوتة الصغيرة "أسماء".

إلى إخوتي بوبكر و زوجته نسيمة اللذان سانداني خاصة "BOB " و محند أكلي وزوجته نجيمة و مراد. إلى أخواتي – فاطمة و زوجها عبد الكرم و أولادهما أمين والربيع. سميرة و زوجها محند الزين و أولادهما زكرياء و نوح.

إلى عمي بوعلام و عائلته. و إلى عماتي و عائلاتهن.

إلى زملائي الذين ساندوني: مومن، العيد، و سفيان.

و إلى كل من ساعدني سواء عن قريب أو بعيد.

وهيبة

المقدمة

مقدمة

يتبنى النص السردي بطبيعته قالب فني من منظومة معقدة ينصهر في بوتقها الواقع بآماله و آلامه واللغة بحمولاتها الجمالية و دلالاتها الإنزياحية فيترتب عن هذه المنظومة شبكة من الرموز المتالفة و المتفتحة على فضاءات واسعة، حيث يرتبط ما هو أدبي تخييلي بما هو واقعي اجتماعي كان أو تاريخي أو إيديولوجي.

و باعتبار الرواية جنسا من الأجناس الأدبية النثرية و عملا تخييليا يتمحور حول موضوع ما، تندرج فيه احداث متنوعة، كما انها نوع من أنواع الفنون الأدبية التي تمثل الواقع فنيا من كل زواياه، لذا فقد عرفت تطورا سريعا يعود الفضل في ذلك إلى عناية الأدباء ذا النس كونه الأقرب إلى تصوير الواقع، و الرواية منذ نشاتها استطاعت ان تخلق لها مكانا بارزا في الادب خاصة منها الرواية الجزائرية التي تمكنت من ان تثبت وجودها على ساحة الأدب عاصر لأن روادها كنوا من تحقيق جماليت و محاولات في الشكل الروائي و كذلك من خلال بنائها الفني المتكامل و تقنياتها و مرجعياتها المتبعة التي تتفق و روح الحياة ذاتها.

هكذا مالت الرواية الجزائرية، في المراحل الاولى من تاريخ نشاتها، إلى محاكاة الرواية العربية أسلوبا و قواعد بناء، و بدت بذلك قاصرة عن بناء عالم متخيل قادر فنيا على قول حكايتها، و من ثم تتنوع المتخيلات السردية في الرواية.

و من بين الاليات التي تشتغل بها الرواية الجزائرية المتخيل السردي الجمالي الذي يستدعي نشاطا تاويليا لفهمه و تفسيره، و من الدراسات التي استثمرت في هذا المجال جهود بول ريكور، و التي تساعد على فهم طبيعة تخيل السردي من وجهة نظر القارئ الذي يتطلب منه الكفاءة كإتقان الكتابة و امتلاك ناصيتها، و القدرة على التخيل و الابتكار لبناء المعني.

و على هذا الأساس كان موضوع بحثنا يدور حول آليات لاشتغال الكتابة ضمن آليات السرد، و عليه حورت عدة إشكاليات من بينها:

- ما طبيعة المتخيل السردي في رواية بحثا عن آمال الغبريني؟
- إلى أي مدى يرتبط التأويل بوصفه نشاطا للقارئ بطبيعة هذا المتخيل؟

تستوقفنا هذه الدراسة على أهمية المتخيل السردي من زاوية التأويل التي تساهم في بناء المتخيلات و كذلك فهم الالتحام ب عنصري الشكل و المضمون من خلال شرح تعقيد العملية التأويلية عن طريق التعاون مع النص الذي له قابلية للتأويل و إعطاء له هامش أكبر من غيره.

اتخذنا رواية بحثا عن آمال الغبريني مدونة لتفعيل أدوات التحليل السردي وفق رؤية تأويلية رغبة منا للولوج إلى عالم الرواية الجزائرية و إعجابنا بالمؤلف إبراهيم سعدي، بوصفه من الكتاب الذين خاضوا تجربة الرواية الجديدة و الذي إتخذ من الواقع الجزائري موضوع روايته هذه، بغية منه لدراسة هذا الواقع كيفما كان و محاولة منه سبر أغواره، و باعتبارها تشتغل على المتخيل السردي فقد اخترناه كأنموذج يتناسب مع الموضوع المختار

و قصد معالجة الإشكالية المطروحة ارتأينا تقسيم البحث إلى مقدمة و ثلاثة فصول و خاتمة، ففي المدخل سنتطرق إلى مفهوم الرواية لغة و اصطلاحا، و بعدها سنتحدث عن الرواية العربية و اشتراكها مع الأجناس الأدبية و مراحل تطورها و أيضا خصائصها، ثم سنشيرإلى الرواية الجزائرية عامة.

جاء الفصل الأول بعنوان الخيال و التأويل و هو فصل نظري مكون من مبحثين: الأول سنتعرض فيه إلى مفهوم الخيال لغة و اصطلاحا، ثم سنذكر مشتقاته من التخيل و المتخيل و التخييل و التخيل، أما المبحث الثاني سنتناول فيه مصطلح التأويل و تطور الدراسات في هذا المجال من خلال جهود بول ريكور.

و الفصل الثاني هو أيضا فصل نظري سنخصصه للكيف السردي و قسمناه إلى خمسة مباحث: الأول سنتطرق فيه لمفهوم السرد لغة و اصطلاحا، و الشق الثاني سنخصصه لصيغ السرد، و الثالث سنتحدث عن وظائف السرد، أما المبحث الرابع فسنتناول فيه الأشكال السردية و أخيرا سنعرج فيه على الرؤية السردية.

أما الفصل الثالث متعلق بقضايا تطبيقية تتعلق أساسا بالبنية السردية و التي تتكون من ثلاث مباحث: الأول يتناول دراسة الشخصيات في الرواية، و الثاني سنتطرق للبنية الزمنية لرواية، أما الشق الثالث سنحصر ه على فضاءات (المكان) في الرواية.

اعتمدنا في بحثنا هذا على جملة من المراجع التي تخدم موضوع بحثنا و نذكر منها: عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية لما يحتويه من تقنيات الرواية الخالصة التي تكتب بها، و امنة بلعلى المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف لوقوفه عند مفهوم المتخيل الروائي الذي يتقاطع فيه مع مصطلحات أخرى من نفس المصدر كالمتخيل و التخييل و التخيل، و أيضا بول ريكور صراع التأويلات (دراسة هرمينوطيقية) كونه يطرح تساؤلات كانت مثار جدل عميق في أوساط النخبة المثقفة و التي تقيم نظاما للتفسير أي كيفية فهم النصوص.

واجهتنا عدة صعوبات أهمها نقص المراجع، خاصة تلك المتخصصة بالمناهج الحديثة، كذلك صعوبة المصطلحات و تداخلها، و ذلك راجع لعامل الترجمة و الافتقار للتأصيل العربي، لهذا وجدنا صعوبة لدى توظيف المفاهيم على نص الرواية، لأننا لا نملك الزاد المعرفي الكافي في هذا الميدان.

و في الأخير نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأخ زيان بوبكر بتقديم لنا المساعدة لإتمام هذا العمل، و إلى معهد اللغة الادب العربي و إلى الاستاذة الكريمة "إدريس سامة" التي لم تبخل علينا بنصائحها و توجهاتها التي لولاها ما كان لنا إتمام هذا البحث، مع تمنياتنا أن نفيد بحثنا هذا إخواننا الطلبة و لو بالنزر اليسير و ما توفيقنا إلا بالله تعالى.

في الختام يقول عماد الأصفهادي "إنني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاب في يومه إلا قال في غده لو غير هذا لكان أحسن، و لو زيد كذا لكان يستحسن، و لو قدم هذا لكان أفضل، و لو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، و هو استيلاء النقص على جملة البشر".

المدخل

تمهيد:

تحتل الرواية مكانة مرموقة في الوسط الثقافي و الادبي العربي، كونها تعالج قضايا و موضوعات دات صلة بالفرد و المجتمع و هي منذ نشاتها تحمل في طياتها الامه و اماله و احزانه و افراحه، و هدا راجع إلى إستعابها للأسس الفنية التي يؤسس عليه العمل الأدبي.

و هي لا تزال تفاجئنا بالثراء و الجراة و التنوع كونها اصبحت مراة عاكسة للواقع المعاش، و معبرة عنه بشكل أدبي مشوق، و لقد عرفت كذلك مجموعة من المحطات تاريخية و فنية بحيث تعتبر الأشكال السردية الحكائية القديمة كألف ليلة و ليلة و سيرة عنتر بن شداد أنماط تراثية روائية عربية أصيلة.

مفاهيم الرواية

تمثل النصوص السردية اليوم أهم الأعمال الأدبية المتداولة من قبل النقاد و دارسي الأدب، بالبدايات الأولى ظهرت مع المنهج الذي وضعه بروب في دراسته للحكاية، و بعدها تلتها موجة من المهتمين بالنص السر دي فبينوا اهميتها و فسحوا المجال للدارسين لتغلغل في اعوار هده النصوص للبحث فيها.

بحيث كانت الرواية من أهم الأشكال السردية، مما جعلها تحتل الصدارة في تلك الدراسات و لا تزل محل اهتمام النقاد لكونها "الأكثر ملاءمة للعصر الحديث و سجلا للمجتمع البشري، تطرح بطريقتها الفنية المتميزة القضايا التي شغلت الإنسان و تشغله، فكما استطاعت أن تعالج الإشكاليات الفكرية والاجتماعية و السياسية والنفسية، استطاعت أن تكون بمثابة سجل تاريخي لحياة الإنسان يجد فيها القارئ والباحث على حد سواء ما يبحث عنه"[1] هذا يعني أن الرواية هي المرآة العاكسة لمختلف فئات وطبقات المجتمع فهي تعبر عن آلامهم و آمالهم، و أفراحهم و أحلامهم.

ما هي الرواية و ما هو مفهومها؟

بناء عليه نتساءل، ما هي الرواية و ما هو مفهومها قبل أن نعرج على تعريف مفهوم الرواية سنتعرف أولا على أصل اشتقاق الكلمة، وستكون البداية من المعاجم العربية فالأجنبية.

لغة:

*في المعجم العربي:

يقول ابن منظور في لسان العرب:"رَوِيَ: قال ابن سيده في معتل الألف: رُوَاوَةُ موضع من قبل بلاد بني مُزَيْنَةَ.

و قال في معتل الياء: رَوِيَ من الماء بالكسر، و من اللبن يَرْوَى رَيّا و رِوىً أيضا و رَوِيَ النبت و تَرَوَّى تَنَعَّمَ....

---

(1) الشريف حبيلة –بنية الخطاب السردي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الكيلاني- عالم الكتب الحديث ط1 -الأردن -2010 ص01.

و رواية كذلك إذا كثرت رويته، و الهاء للمبالغة في صفته بالرواية و يقال روى فلان فلاناً شعراً إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه...

و الرَّوِيَّةُ: التفكر في الأمر، جرت في كلامهم غير مهموز، و في حديث عبد الله: شرُّ الروايا رَوايا الكذب"[1]

فالرواية كما يبدو مشتقة من فعل "روى" و هو عينه ما اشتقت منه كلمة "الروي" و "الروية" و التي لها عدة معاني.

في المعجم الغربي: «Romon n.m récit qui raconte une histoire imaginée»[2]

و تعني لفظة "رواية" (Roman) في القاموس الفرنسي حكاية لقصة متصورة أو متخلية.

و بالمقارنة أصل الاشتقاق يلاحظ أن رواية بمعنى حكاية لم تعرف في قواميس العربية على عكس القواميس الغربية.

إصطلاحا:

*الرواية في الأدب:

يصعب تحديد مفهوم مصطلح رواية منذ نشأتها إلى غاية اليوم لأنها تتخذ لنفسها أوجه عدة، و هيئات مختلفة و تتظاهر للقارئ بعدة أشكال مما يصعب تحديد مفهوم جامع لها، و لأنها في ماهيتها و أصولها و مدونتها و حتى في مجرد تعريفها ...محل خلاف بين الدارسين و ذلك لتباين النتائج المنسوبة إليها، و لاختلاف كتابها أيضا، فقد مارسها أدباء وساسة و رجال دين و مغامرون (...)، و لاختلاف زوايا نظر دارسيها فثمة من اهتم بمضمونها، أو بشكلها أو ببعض خصائصها أو بمرجعيتها الاجتماعية أو العقائدية..."[3]، فهذه الصعوبة جعلت الدارسين أنفسهم يختلفون فيما بينهم لأن كل منهم اتجاهه الخاص، ونظرته الخاصة، فهناك من عرف الرواية على أنها "نوع من القصة، و القصة لفظ جامع تنطوي تحته أجناس وضروب لا يحصيها عد"[4] فإن الرواية تندرج ضمن القصة و التي تمثل الأجنحة التي تغطي كل الأجناس الأدبية المختلفة.

---

(1) - ابن منظور –لسان العرب –دار صادر –ط4- بيروت .ص271-272-273.

(2) - نقلا: كلثوم حاج هني –سيميائية السرد رواية "دماء و دموع" لعبد المالك مرتاض (العنوان التناص) –بحث لنيل شهادة لسانس في الأدب العربي –جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف 2012/2011 ص03.

(3) - الصادق قسومة –الرواية مقوماتها و نشأته في الادب العربي الحديث –مركز النشر الجامعي 2000 ص18.

(4) -ن –م ص15.

و هذا ما جعل إختباره يميز "بين القصة و الرواية فهذه الأخيرة تعتبر عنده شكلا مزيفا انبثقت من الخرافة، وتتميز بالطول و نهايتها مبهمة. اما القصة فهي اللب و الجوهر كونها تشتق من التاريخ و الاشعار حسبه، و لها خطية التناسق و الاختصار و اتساعها في المحور للعقل".[1]

و هي كذلك "وعد بأحداث تقوم بإنجازها شخصيات هي من صلب عالمنا بواجهاته القيمة المتعددة"[2]. أي أن الرواية عبارة عن أحداث مصورة من قبل شخصيات موجودة في العالم الواقعي، و هناك من أعطى الكاتب اولوية بينها كونها نشئ جديد، و عالم بديع، هي من إنشاء الروائي. هي العالم الخاص الذي يتاوب الكاتب الروائي فيخرجه لغة كأنما تصور واقع التاريخ و حقيقة الفلسفة".[3]

حيث يركز هذا التعريف على أن الرواية لها صلة وثيقة بالكاتب كون هذا الأخير يقوم بترجمة الأحداث و المشاهد الموجودة في الواقع عن طريق اللغة.

*الرواية عند علماء الإجتماع:

هناك من النقاد المنخرطين في هذا الاتجاه من أحاط الرواية بالعناية و الاهتمام في كتاباتهم، نجد رولان بارت (R.Barthes)، و ذلك لان الرواية عنده عمل قابل للتعايش مع المجتمع، و هي أيضا جنس أدبي ثابت وواضح المعالم تعبر بطريقة فريدة عن المجتمع، و تقدم صورة طبق الأصل للعالم الذي تتماشى معه [4]، و يأتي لوكاتش بدره ليقول أن الرواية هي بمثابة الملحمة البرجوازية، و تقوم بنية الشكل الروائي بالنسبة له بين الذات والموضوع، و الانا و العالم اي انها تتحدث عن الإنسان الذي هو عنصر فعال في هذا المجتمع. فيقدم لنا صورة هذا المجتمع عبر هذا الإنسان.[5]

(1) - ينظر -عبد القادر شرشار - تحليل الخطاب السردي وقضايا النص -دار القدس العربي للنشر و التوزيع -ط1 - الجزائر - 2005 ص131.
(2) -سعيد بن كراد - السرد الروائي و تجربة المعنى -المركز الثقافي العربي -دار البيضاء -ط1 - 2008 ص152.
(3) - د. عبد المالك مرتاض - في نظرية الأدب (في تقنيات السرد) -دار الغرب للنشر و التوزيع - 1998 - الجزائر ص05.
(4) - ينظر -ن .م . ص48.
(5) - ينظر محمد بوعزة - تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) -دار العربية للعلوم ناشرون -ط1 - الجزائر - 2010 ص16.

و كخلاصة نستنتج أن الرواية عامة هي جنس أدبي ظهر في العصر الحديث بحيث تمثل أحداث تقوم الشخصيات التي هي من صلبنا و عالمنا بانجازها.

أما فيما يخص التعريف اللغوي و الاصطلاحي للرواية فهما يشتركان في بعض النقاط المتعلقة خاصة في تزييف الحقائق من خلال إعطائها حلة مزركشة و جميلة يتماشى و يتفاعل معها ذهن القارئ.

الرواية في الوطن العربي:

كما كان للرواية حضورها و ثقلها في الأوساط الثقافية الغربية، كان لها ذلك في المجتمعات الثقافة العربية ولكنها تقوم على إحياء و اجترار لنظريتها هناك، فهي "نوع أدبي جديد في الإبداع الأدبي و الثقافي العربيين، و الرواية العربية باعتبارها نصا، شاها في دلك شان اي نص كيفما كان جنسه او نوعه، تتفاعل مع مختلف النصوص كيفما كانت طبيعتها، انطلاقا من تفاعلها مع واقعها...، فقد ظهر من الكتاب من يبرع في كتابة الرواية و إعطائها البعد العربي، و لا أحد في الوطن العربي يجهل "نجيب محفوظ" و ثلاثيته أو رواية أولاد حارتنا أو "الطيب الصالح" في موسم الهجرة إلى الشمال أو المسدى في حدث أبو هريرة أو ريح الجنوب "لعبد الحميد بن هدوقة"[1] فمن خلال هذا القول يظهر لنا أن الرواية هي جنس أدبي حديث النشأة في الثقافة العربية، ويعتبر نجيب محفوظ من أهم الروائيين العرب الذين أرسوا دعائم الرواية العربية تجنيسا و تأصيلا إلى جانب الطيب صالح و عبد الحميد بن هدوقة و غيرهم.

و قد عرفت تحولات و تطورات في الشكل و الموضوع، بفعل تطور بنيات المجتمع أي بنياته الثقافية والاجتماعية و الاقتصادية مما جعلها تشهد مجموعة من المحطات التاريخية و الفنية، كما شهدت ازدهارا في بعض البلدان و تأخرات في بلدان أخرى و ذلك نتيجة اختلاف البني الاجتماعية و الثقافية بين البلدان العربية. فقد مرت بمراحل و هي:

"**مرحلة التأسيس و التجنيس:** بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى بداية الأربعينيات من القرن العشرين"[2] و هي المرحلة التي ظهرت فيها النصوص الروائية و التي اهتمت بمعالجة الأغراض التاريخية أو الاجتماعية او الترفيهية و ابرز كتابها: رفاعة الطهطاوي، جرجي زيدان و نقلا حداد ...إلخ.

---

(1) - الشريف حبيلة –بنية الخطاب السردي –دراسة في رواية نجيب محفوظ الكلاني –ص01 .

(2) - محمد بوعزة –تحليل النص السردي ص20-21 .

"**مرحلة الواقعية:** تمتد من الأربعينيات من القرن العشرين إلى السبعينيات منه"[(1)] و التي تتزامن مع استقلال الشعوب العربية، بحيث عرفت هذه المرحلة انفلات الأوضاع من خلال بروز الصراع بين طبقات الاجتماعية بعد ان كان صراع بين المستعمر و من كتابها نذكر نجيب محفوظ، حنا مينا و غسان كنفاني ...إلخ.[(2)]

و أخيرا "**مرحلة التجريب و التجديد:** منذ السبعينات إلى يومنا هذا"[(3)] و هي تقوم بالمزج بين مختلف الأشكل الأدبية الاخرى بحيث اتجهت من المجتمع نحو الذات و تراجع صوت الإيديولوجيا و التاريخ و الجماعة في النص الروائي لفائدة صعود صوت الذات و الفرد و الوعي، و أصبح الروائي واعيا بالبناء الاستطيقي (الجمالي) للشكل الروائي أكثر من اهتمامه بجانب المضمون"[(4)]، فقد تميزت هده المرحلة بصعود الدات و تراجع المجتمع و انخفاض الصراع الفكري و التاريخي و اهتمام الكاتب بالجانب الشكلي على حساب المضمون.

و خلاصة القول إن الرواية العربية سايرت تطور مجتمعها فكما كانت بدايتها الأولى تقوم على تعليم و الوعظ و الإرشاد، استطاعت أيضا أن تعبر في مرحلتها الثانية عن معاناة و آلام شعبها كما تمكنت في النهاية من تطوير نفسها و الرقي إلى مستوى عالمي.

اشتراك الرواية مع الأجناس الأدبية:

تظهر الرواية من خلال قراءتنا الاولى لها انها تتزاوج مع الفنون الادبية الاخرى و تشترك معها بمقدار تميزها بخصائص حميمية و أشكال متنوعة.

فهي مثلا تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص، و دلك من حيث انها تسرد احداثا تسعى لان تمثل الحقيقة، و تعكس مواقف الإنسان، و تجسدها في العالم، أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل، ذلك بأن الرواية تستميز عن الملحمة بكون هذه شرعا، و تلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيرا"[(5)] فكليهما تعبران عن الإنسان

---

(1) - محمد بوعزة –تحليل النص السردي ص21 .

(2) - ينظر –محمد بوعزة –تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)ص21.

(3) -ن .م .ص22.

(4) -ن .م .ص22.

(5) - عبد الملك مرتاض –في نظرية الأدب (بحث في تقنيات السرد) –ص10.

و العالم، و الفرد و المجتمع و تحاولا تقديم حلول لمعاناته و كل هذا يتم بفضل التعبير اللغوي، كما ان الملحمة اطول من الرواية، و مما لا شك فيه انها تشترك مع الشعر و هذا لانها شديدة الحرص على عهدنا هذا، على ان تكون لغة كتابتها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة ذلك بأن النثر، هو قبل كل شيء، إ□ا □ل اللغة التي يتحدث ا الناس في حياتهم اليومية، و لا تريد الرواية ان تتدنى بلغتها إلى هذه النثرية الفجة، المبتذلة، فتسعى على ايدي كبار كتابها إلى ترقية لغتها حتى يمكن لها ان تتصنف في الادبية[1]، كما يسعى كتاب الرواية إلى الرفع من مستوى لغتهم و ذلك بالمزج في كتاباتهم بين الشعر و النثر لإضفاء جمالية فنية في أعمالهم.

و لأن الفن الرابع أبو الفنون بكل ما تحمل هذه الكلمة من معاني فنجد أن الرواية تشترك معه، و يكون ذلك في "أهم ما تستميز به المسرحية، و هو الشخصية، و الزمان، و ا□يز، و اللغة، و ا□دث. فلا تكون مسرحية و لا رواية إلا بشيء من ذلك"[2]، و الرواية علاقة أيضا با□سرح لا تشتركهما في بعض الخصائص و المقومات كالشخصية، و الزمان، و الحيز...إلخ.

و في الأخير يمكن اعتبار أن هذه الأسباب مجتمعة لأن تقضي إلى جعل الرواية ذات ارتباط وثيق بعامة الأجناس الأدبية الأخرى فا بالمزج بين الشعر و النثر ترفع من مستواها لكي تعبر من معاناة الفرد و تصور حياته في المجتمع كما تفعل بنفس عناصر المسرح و الملحمة لتجسيد هذه المعاناة.

خصائص الرواية:

إن علاقة فن الرواية بباقي الفنون الأدبية الأخرى "جعله يجلب أنظار المنشغلين بحقل الأدب خاصة في العصر الحديث، و بالضبط في أوروبا، حيث ظهرت عدة روائع استفزت أقلام العديد من النقاد مدة طويلة و لا تزل"[3]، فبفضل مكانتها استطاعت أن تجلب أنظار و تشغل فكر مختلف النقاد و الأدباء الذين أدهشتهم القضايا التي تعالجها و طريقة تصوير هذه الأحداث و التأثير في القارئ.

---

(1) - عبد□الك مرتاض –في نظرية الأدب (بحث في تقنيات السرد) ص11.
(2) -ن .م .ص12.
(3) - الشريف حبيلة –بنية الخطاب السردي (دراسة في روايات نجيب محفوظ الكيلاني) ص01.

و رغم هذه العلاقة إلا أن الرواية تتميز عن غيرها كونها منفرده بذاتها عن باقي الاجناس الادبية الأخرى وتتميز بالطول، و لغتها راقية و ثرية لكونها تتوسط اللغة الشعرية و اللغة السوقية (لغة الملحمة و لغة المسرحية)، كما انها تقوم على الشخصيات المتنوعة و الكثيرة و التي تكون كائنات عادية على خلاف الملحمة و هي تهتم بالزمن و الفضاء و الحدث و كل هذا ادى بها إلى الاختلاف عن باقي الاجناس الاخرى لكن دون الابتعاد عنها [(1)]، فالعلاقة الموجودة بين الرواية و الاجناس الاخرى ادى بها إلى اكتساب خصائص تتميز بها بحد ذاتها، فالرواية يمكنها التعبير و إيصال الرسائل التي تعجز الأجناس الأخرى عن نقلها.

"و إذا كان تعقد الظاهرة الروائية يحول دون اعتبار هذه الأخيرة مجرد انعكاس للواقع، فإن الكثير من خصائصها وثيقة الارتباط بهذا الواقع الذي يتميز بدوره بالتعقيد و الثراء. لكن إذا علمنا ان تحويل الواقع إلى نص سردي يتم من خلال الكاتب الذي يظل -مهما كان- إنسانا تجتمع فيه الذاتية و الموضوعية، الخصوصية و العمومية، أدركنا أن الواقعية بمعنى المطابقة بين النص و الواقع أمر مستحيل، من هنا ... جاء تنوع التجليات السردية داخل التجربة الاجتماعية الواحدة، و كذلك تشابهها في ان واحد".[(2)]

و حقيقة إن الظاهره الروائية معقده و لكنها ليست صور طبق الاصل عن الواقع لان كتابها هم بشرفهم معصومين عن الخطأ.

تطور الرواية:

إن الرواية تعتبر جنس كباقي الأجناس الأدبية الأخرى التي تبلورت و تطورت "تطورا جوهريا في مستوى رؤية الزمن و ممارسته بالمقارنة مع الأنواع القصصية السائدة قبلها و خاصة الأسطورة و الملحمة و الخرافة"[(3)]، فالرواية استطاعت ان تحقق تطورا ملحوظا من خلال مسايرتها للاجناس الادبية الاخرى وفق نظرة الزمن.

كما انها ايضا قامت بالتخلي عن اصولها الحكائية، فأصبحت بعدها خليطا بين ما يسمى بالحوار والمشاهد و التصورات و التخيلات.[(4)]

و أصبحت "أعمق مدلولا، و أنفع وظيفة اجتماعية و سياسية و ثقافية، إذ غدت وسيلة من وسائل التربية و التثقيف و الترفيه و تهذيب الطباع، و ترقيق العواطف و صقلها (دون ان تكون بالضروره مما يندرج ضمن الأدب التعليمي، و ذلك بحكم شموليتها الثقافية المتميزة، في الغالب، بالعمق و الأصالة الفكرية".[(5)]

فقد استطاعت الرواية أن تحمل مدلول واسع لانها تشمل جميع الميادين، و تعتبر أداة للتعليم و الترفيه و الإرشاد و النصح لكن ذلك لم يمكنها من الولوج إلى ما يسمى بالأدب التعليمي كونها تمتاز بالعمومية الفنية.

(1) - ينظر عبد المالك مرتاض –في نظرة الأدب (بحث في تقنيات السرد) ص12.
(2) - إبراهيم سعدي –دراسات و مقالات في الرواية –المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية –الجزائر -2009 ص58.
(3) - الصادق قسومة – الرواية مقوماتها و نشأتها في الادب العربي الحديث ص20.
(4) - ينظر –عبد القادر شرشار –تحليل الخطاب السردي وقضايا النص ص131.
(5) - عبد المالك مرتاض –في نظرة الأدب (بحث في تقنيات السرد) ص49.

فالرواية إذا فبل ان تصل إلى ما هي عليه اليوم ذات جذور و اصول، نجد انها معنى مشتق من كلمة فرنسية "Roman" ذو الأصل اللاتيني المستعملة عند العلماء و الساسة بحيث استعمل على عدة دلالات ليستقر في النهاية على معنى الأعمال القصصية، و التي تستعمل لتعبير و تصوير طبقات الشعب وفق أغراض جديدة.[1]

اما اليوم فالرواية تعرف في نهاية القرن العشرين انتشارا هائلا و ازدهارا فهي تتوافد و تتكاثر من حيث الكم و النوع.

الرواية في الجزائر:

الواقع أن الأدب الجزائري يشبه إلى حد كبير كل حديث عن الأدب العربي بصفة عامة من خلال المسار الذي مر به كون أن "اللغة العربية خضعت لعملية التطوير مشوهة، و كان الاستعمار على رأس ذلك و مثلما حورب الشعر الجزائري، كشعب طالب بكرامته و حريته حوربت اللغة العربية كظاهرة لتصل و تواصل بين الناس مستهدفا إبادتها، ففي ظل هذه الظروف، بطبيعة الحال كان لابد ان تنموا اعمال ادبية خجولة و محدودة جدا، ساعدها في ذلك النمو، الصراع المر الذي كانت تقوده مختلف الأحزاب و الجمعيات الدينية"[2]، و نتيجة محاولات المستعمر لطمس الهوية الجزائرية بداية باللغة العربية فقد اتسمت الأعمال التي ظهرت في هذه الفترة بالقلة والضعف إلا أنها عرفت تطورا نتيجة الاحتكاك الحاصل بين الأحزاب و الجماعات الدينية. و هكذا بدأت الكتابة باللغة العربية تعرف انتعاشا شيئا فشيئا.

و عليه فإن الأدب عرف انتفاضة في الساحة الثقافية الجزائرية آنذاك ذات صلة مباشرة بأحداث 08 ماي 1945 التي أيقظت الوعي القومي لهذا الشعب، و آمن بأن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة، و تعتبر رواية "أم القرى" لرضا حوحو سنة 1947 كخير مثال ممثلة لهذه المرحلة و أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية في هذا الصدد.[3]

و على هذا الأساس يظهر أن الأدب الجزائري تخللته تيارات متنوعة لم تكن إلا مرآة عاكسة لديناميكية الواقع الجزائري الذي لم يكن مستقرا على مكان محدد من هذه التيارات[4]: التيار التقليدي، التيار الواقعي والتيار الرومانتكي، هذا الأخير شهد بروز مواضع جديدة، و كان تناولها جديدا أيضا و خارجا عن المألوف. و من هذه المواضيع قضية المرأة التي غادرت البيت، و وقفت بجانب الرجل، مناضلة و ثورية من أجل التحرر و الديمقراطية فقد تبنت قضية الجزائر بكل أبعادها و عاشت الحرية كما عاشت حرية النضال الحق.

(1) - ينظر –الصادق قسومة –الرواية و مقوماتها و نشاته في الادب العربي ص20.

(2) - ينظر –واسيني الأعرج- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في أصول التاريخ و الجمالية للرواية الجزائرية) –المؤسسة الوطنية للكتاب ا –الجزائر -1986 ص45.

(3) ن .م .ص18.

(4) - ينظر –ن –م ص65.

و بعدها غابت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية عن الساحة الأدبية لفترة بداية "من 1967 إلى بداية السبعينات، لتعود من جديد مع "محمد عرعار" و "ابن هدوقة" و "الطاهر وطار"".[1]

و هذا ما أدى إلى ضعفها، "و الضعف في التناول غطته روايات السبعينات على يد الجيل المخضرم من أمثل "الطاهر وطار" و "عبد الحميد بن هدوقة"، و عبد المالك مرتاض" على اختلاف تجربة كل واحد من هؤلاء، و على يد الجيل الذي أفرزته حقبة ما بعد الاستقلال ك (اسماعيل غموقات، مرزاق بقطاش، علاوة وهبي، محمد عرعار، و غيرهم كثير"[2]، و عليه فإن هذا التوقف أدى إلى ضعف الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، لكن ذلك لم يدم طويلا بفضل الجيل المخضرم الذي تنوعت تجربة كل واحد منهم، و كذلك اختلاف إلهامهم. و ايضا هناك عامل ساهم في عودتها و هو العمل الجبار الذي مارسه جيل ما بعد الاستقلال.

و هكذا فإن الرواية الجزائرية عامة و المكتوبة باللغة العربية خاصة لم ترى النور إلا بعد سنوات طوال، فقد مرت بمراحل أين عرفت نكسات نتيجة أحقاد المستعمر الغاشم، و كذلك تطورات بفضل جهود أقلام أبنائها.

(1) - واسيني الأعرج –اتجاهات الرواية العربية في الجزار (بحث في أصول التاريخ و الجمالية للرواية الجزائرية) ص81.
(2) -ن .م ص65.

فعلا تعتبر الرواية صورة طبق الاصل عن الإنسان و المجتمع العربي، و هذا ما اهلها لتحتل الريادة بين الأشكال السردية الأخرى، و هي لم تترك مجالا أو ميدان لم تطرق بابه سواء السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو الثقافية، بحيث مرات بمراحل لتصل إلى ما هي عليه **الأن.**

و رغم الخصائص الفنية التي تميزها عن غيرها إلى أن هذا لم يمنع من وجود علاقة بينها و بين الأجناس الأدبية الأخرى و قد تعددت كذلك رؤها و مقاصدها لاعتمادها على ثلاث عناصر أساسية من شخصيات تجسد الحدث و زمن يأطره و مكان يحددها.

الفصل الأول

تمهيد

لابد من أي باحث أي باحث جاد، أن يشرح الإطار النظري الذي يرتكز عليه، لذا سنخصص هذا الفصل لمناقشة المصطلحات المحورية لموضوع البحث و هي: الخيال والتأويل .

حيث سنتطرق إلي مفهوم الخيال لغة واصطلاحا، في أبعاده الفلسفية والنفسية والأدبية وسنركز على تعريفات التخييل بأشكاله المتعددة والمخيال والمتخيل عامة والمتخيل الروائي والسردي على وجه الخصوص، كما سنضيئ الجوانب النظرية المتعلقة بالمصطلح التأويل والتأويلية في مراحل تطورها كما سنتوقف عند نظرية التأويل عند بول ريكور والتي سنعتمد عليها في الجانب الإجرائي.

الخيال والتأويل:

مفهوم الخيال: Imagination

1-لغة :

يعني الخيال الصورة التي يرى النائم في الحلم، أو المتخيلة في اليقظة وهو مجمل العمليات التي تتولد عنها الصورة.

جاء في معجم "لسان العرب" (لإبن منظور) مادة خيل ما يلي :" خالِ الشيء، يخَالُ، خَيْلاً وخَيْلَةً وخَالاً وخَيَلاناً ومخَالَةً ومخُيلَة فَتَخَيل له وخَيْلُولةً، ظنه"[1] "وتخيل الشيئ تشبه، وتخيل له أن كذا أي تشبه وتخايل، ويقال تخَيَّلْتُهُ لي، كما تقول تصورته فتصور وبينته فتبين، وتحققته فتحقق و الخيال و الخيالة ما تشابه لك في اليقظة والحلم"[2] وقد وردت لفظة خيل في القرآن الكريم، وذلك في قوله تعالى:"قالوا يا موسى إما أن تلقى وإما أن تكون أول من ألقى قال بل ألقوا فإذا أحبالهم وعصيهم يخَيّلُ إليه من سحره انها تسعى" أي يشبه هذا و يعني في المقام الأول إرتباط فعل التخيل فالفعل السحري الذي يعمل فيه فعل التأثير و التوهيم فعله في الإنسان، الواقع عملية.

إذن فالخيال سمي كذلك لأنه يتخلل الأشياء، أو ربما يتخلخلها فاللغة العربية لا تشتق كلمة على نحو عشوائي إلا لماماوحسب والمصدر الثلاثي الذي إشتقت منه هذه اللفظة هو"خل" وهو عينه ما إشتقت منه كلمة "الخليل"وكلمة "الخيل" و"الخلل" ومما هو عسير على الذهنأن يكتشف الصلة التي تربط هذه الألفاظ كلها في رباط واحد.

2- إصطلاحاً:

إن الخيال هو أحد القوى الخفية التي استدعت انتباه العلماء منذ زمن بعيد فكان لابد أن يحظى بإهتمام واسع، فهو يمثل "القدرة العقلية على التجريب واستكشاف الجديد، وعلى البناء و التشكيل و المحاكاة و الربط بإستخدام صور ذهنية تحاكي الطبيعة، وإن لم تعبر عن شيئ موجود في الواقع وهو القوة التي تحرك المخيلة والإبداع والرؤى والفكر وتؤسس من ثم للفرضيات"[3] أي إعتبار الخيال ملكة في ذهن الإنسان

---

(1)- ابن منظور –لسان العرب المحيط –قدم الشخ عبد الله العلالي –ج3-دار الخيل العرب –بيروت -1989 – ص930.

(2)- ن – م – ص932.

(3)- يوسف سامي اليوسف –الخيال و الحرية (مساهمة في نظرية الأدب) –دار كنعان –ط02 –دمشق -2003 –ص07.

القادرة على لاستكشاف الجديد من خلال علاقتها بالقديم. فالخيال هنا له فاعلية من خلال امتلاكه لآليات تستخدم في التحليل و البناء، و له أيضاً علاقة بالعالم الخارجي و يساهم في تحريك المخيلة لبناء و تأسيس الاحتمالات.

وكلمة الخيال جعلت الفلاسفة والنقاد والكتاب يختلفون في تفسيرها وتحديد مفهومها. وسبب هذا الجدل هو انها مصطلح معرفي إدراكي يتخذ معاني عدة باختلاف المضامين ونظريات المعرفة إلا أن هناك إجماعاً على أهمية الخيال في الأدب.

الخيال في الفلسفة :

يقول كوليردج "صاحب نظرية الخيال"[1] "إني أعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً و هو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه الوظيفة التي تؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه إنه يذيب و يلاشي و يحطم لكي يخلق من جديد، وحينها لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى مثالي، وإنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها"[2] فالخيال نوعان الأولي يتمتع به كل الناس وهو قوة تمكنه من معرفة الأشياء أي هو طريق الوصول إلى المعرفة أو الحقيقة، أما الخيال الثانوي فهو الذي يتمتع به الشعراء فقط تابع للخيال الأولي كما أنه يشترك معه في نوع الوظيفة التي يؤديها، أي لا يختلف عنه في النوع وإنما يختلف عنه في الدرجة وفي الطريقة فهو لا يهتم بجزئيات الشيء المدرك.

الخيال في علم النفس :

توصل ريتشاردز (Ritchardz) في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" إلى أن للخيال ستة (6) معاني من خلال ربطه للأدب بعلم النفس، و تتمثل هذه المعاني في:

---

(1)- شكر عزيز الماضي –في نظرية الأدب –دار الحداثة –ط01 -1997- ص58.

(2)- نقلا – د شكري عزيز الماضي –في نظرية الأدب –ص59.

- يأتي بمعنى توليد صور واضحة، صور مرئية الأكثر شيوعاً.

- الخيال الموجود في اللغة المجازية سواء استعارة أو تشبيه، لذا يقال عن الذين يستخدمون اللغة المجازية أنهم أناس لهم ملكة خيالية.

- الخيال تصوير للحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية، مثلاً تصوير العاطفة و تصوير الشخصيات من أجل تحقيق التواصل.

- الخيال له معنى آخر و هو الإبداع و الإختراع.

- الخيال يجمع بين الأشياء التي ليس بينها رابطة، مثلاً الخيال العلمي، وهذه العملية ليست واعية مقصودة.

- الخيال هو القوة التركيبية السحرية التي تعمل على خلق التوازن بين الصفات المتضادة و المتقاربة.(1) فهو الذي يقوم بإنشاء صور عقلية و يتجسد دلك باللغة المجازية ويساهم فيها الوجدان والإحساس حتى تبلغ درجة الإبداع وله القوة على خلق التوازن بين الصيفات المتعاكسة و المتشابهة كما يقوم بلم الاشياء التي ليس لها صلة فيما بينها.

الخيال في الأدب :

كون أن للخيال أهمية بالغة في مجال الأدب فقد عرفه ابن عربي على أنه " حرارة، أو طاقة مبدعة من شأنها أن تجابه بلادة الأشياء وبلاهتها، وافتقارها إلى التوسيع، وذلك بفضل قدرته على بث الدفء في النفس والكائنات العيانية في آن واحد." (2) أي أنه حس بلطئ بين المعقول و المحسوس.

ويقول أيضاً " الخيال لا يكون فاسداً قط ... ولا ينسب إليه الخطأ "(3) فله صفة البراءة و العصمة ويتسم عند الكلاسيكيين. "بطابع المحافظة، إذا قيدوا من حرية الشاعر و حدوا من خياله"(4) أي رسموا للخيال حدود معينة، كما أنهم ينادونا بالمحافظة على التقاليد الفنية الموروثة و عدم الحياد عنها، فتتحكم تلك الحدود في الشاعر وتجعله لا يخرج عما كان منمطاً لأن ذلك يتعرض للنقد، فملزم عليه بالعودة إلى القوانين و القواعد التي أجبر المبدع على إحتدائها و بذلك قلت قيمة الخيال عند الكلاسيكيين و نزل مستواه.

---

(1) - فاطمة سعيد أحمد حمدان -مفهوم الخيال و وظيفته في النقد القديم و البلاغة -مطابع جامعية أم القرى 11 ع 1 -2000 -ص16.

(2) - يوسف سامي اليوسف -الخيال و الحرية (مساهمة في نظرية الأدب) -ص23.

(3) -ن -م -ص22.

(4) -فاطمة سعيد أحمد حمدان -مفهوم الخيال و وظيفته في النقد القديم و البلاغة -ص11 .

ونجد الخيال في الرومانسية الغربية أن له دور كبير في تطورها، ويعد بمثابة الإنتاج السحري للصور ولكل فعل خلاق.

من الخيال إلى التخيل :

هناك من جعله قابلاً للتخييل كونه مرتبط بالمبدع كما يقوم بإنتاج صوره الشعرية، أي أن التخيل هو "القوة الإدراكية الفاعلة لعملية المزج بين الأشياء وإدراك العلاقات الظاهرة والكامنة فيها"[1] أي القدرة المعرفية الناشطة و المساهمة في وظيفة دمج الأشياء فيما بينها لاستنباط العلاقات الموجودة فيها.

وفي هذا الصدد رأت العرفانية الصوفية أن التخيل نوع من المعرفة، ولب التصور، بل هو عند إبن عربي العامل الأساسي الذي يسهل تجسيد أحكامه على جل العوامل، ذو صلة بكل المعارف مكوناً عالماً مشتركاً بين المعاني المجردة و المحسوسة، فالخيال لا يعد تخيلا يتحقق لكل من اراد دلك كونه يملك قيمة واقعية وليس هو كما عرفه الفنانون على أنه طاقة و قوة ذات قيمة حقيقية واقعية يسعى إلى التواجد في الحس بطريقة نهائية. [2]

ويعرفه التهانوي نظرا لتداوله عند كل من الشعراء والحكماء فيقول "التخيل عند الحكماء هو إدراك الحس المشترك للصور... ويعرف أيضاً بحركة النفس في المحسوسات بواسطة المتصرفة ... والتخيل عند الشعراء هو أن يتخيل الشاعر شيئاً في ذهنه بسبب ارتباط بعض أوصاف ذلك الشيء، ويقال أيضاً لهذا الأمر تصوراً."[3] فهو بذلك يبين اختلاف مفهوم التخيل عند كل من الحكماء و الشعراء فعند هذا الأخير هو إعطاء صورة لشيء في العقل وربطها بما يقابلها في الواقع، أما عند الحكماء هو معرفة العلاقة الجامعة بين الصور المختلفة.

تعريف التخييل :

إن مصطلح التخييل يجعل الدارس عاجز و مرتبك في إعطاء تعريف مضبوط ودقيق وذلك نتيجة اتساعه اللامتناهي فقد إقتحم مجالات متعددة ففي البلاغة مثلاً فهو لا يعرف إلا بإختلافه عن الإستعارة، فمع عبد القادر الجرجاني التخييل هو من المفاهيم التي حظيت لديه بعناية خاصة من خلال تخصيصه قسم خاص ويعرفه بقوله "أما القسم التخييلي فهو الذي لا يمكن أن يقال أنه صدق، وإنما أثبتته ثابت، وما نفاه منفي،

---

(1) -نقلا -سعيد جبار -من السردية إلى التخييلية (بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي) -دار الأمان -ط1 -الرباط -2013 -ص50.

(2) - ينظر -آمنة بلعلى -المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف) -دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع -الجزائر -2007 -ص18.

(3) - المصطفى مويقن -بنية المتخيل في نص ألف ليلة و ليلة -دار الحوار للنشر و التوزيع -ط1 -سوريا -2005 -ص89.

وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً و تبويباً، ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعاً قد تلطف فيه وإستعين عليه بالرفق والحذق حتى أعطى شبهاً من الحق، وغشي رونقاً من الصدق، بإحتجاج يخيل، وقياس يصنع فيه ويعمل"[1] يرى أن التخيل لا يمكن تصنيفه في خانة الصدق لكن نتيجة ثابتة و مستخدم من قبل إتجاهات عدة على درجات متفاوتة من الحق والصدق. أما حازم القرطاجني يرى "أن نظرية التخييل مبنية أساساً على نظرية المحاكاة"[2] يعتبر أنه مرتبط و مرتكز على خاصية التقليد كما هو قديم.

أشكال التخييل :

إن التخييل عامة يرتكز على أنواع عدة منها:

- التخييل السردي :

ومن بين أهم أنواع التخييل نجد هذا النوع الذي يعتبر "من الأنظمة الدالة التي تعبر اللسان إلى أنساق أخرى، تحتويها وتتقاطع معها بواسطة المتخيل الذي نجده يعطي للرواية أحياناً خصوصية تعرف به و يتعالى عنها أحياناً، ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة، أو محاكاة أشياء موجودة أو إثارة نوع من إيهامات أو التمثلات التي تتوجه إلى أشياء و تربطها باللحظة التي تمثلها فيها الذات"[3]

يوقفنا هذا القول على أن المتخيل مدخل يحقق عملية الإبداع و الخلق، كما يعيد لذات المتلقية دورها في إدراك المعرفة الجمالية إذ المتخيل نتاج عمليات عقلية يمكن أن تنتج ما لا يوجد في الواقع المحسوس كما تتعداه إلى عالم آخر هو عالم الخيال.

التخييل الرومانسي :

يعتبر الخيال في الرومانسية "طريق الإنتاج السحري للصورة، ولكل فعل خلاف هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مفهوم الصورة كتجسيد سحري للفكر وإرادة الذات"[4] معنى هذا ان للخيال قدرة سحرية خلاقة يولد العالم الملموس وينتج الفكر بأشكال وألوان، ويتعدى ذلك إلى أشكال غير موجودة في الواقع المحسوس.

كما يعتبر التخييل عند الرومانسيين "إبداعاً جوهرياً"[1] أي أن الأديب الرومانسي يملك إلهاماً فيشاهد

(1) - دسعيد جبار -من السردية التخييلية (بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي) ص48.

(2) - د . صالح عيد التخييل (نظرية الشعر العربي) ص61.

(3) - آمنة بلعلى -المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المخالف ص18.

(4) -ن -م ص20.

ويتأمل، فيرى أشياء غير موجودة في الواقع. واعتبروه أيضاً "القدرة على تمثيل الشيئ في الحدس حتى في غيابه... فهو القدرة على تحديد الإحساس قبلياً"[2] أي أن الرومانسي يتعرف على الأشياء مسبقاً حتى في غياب المعرفة المباشرة

التخييل الفلسفي :

إن التخييل عند الفلاسفة "يعد الرؤية البصرية، فالأشياء ترسل بلا إنقطاع ذرات تولد عن طريق إحتكاكها بالعين الرؤية"[3] أي التخييل عندهم هو كل ما تبصره العين بكل تفاصيله فيرى ديكارت (Dekart) أن "التخييل مظهر السند للإدرك العقلي"[4] أي هو مجموع الأفكار و الذهنيات المترااكمة في العقل، عندئذ تحول إلى متخيلات.

تعريف المخيال Imaginaire:

إن كلمة مخيال جاءت على وزن مفعال هي غير كلمة خيال Imagination ، وإن كانتا تنتميان إلى نفس الجذر اللغوي. فالمخيال يتشكل تاريخياً في الذاكرة الجماعية أو في الذهن و يمكن إستغلاله سياسياً وإيديولوجياً عند التحدث مثلاً عن مخيال إسلامي ضد الغرب، أو مخيال غربي ضد الإسلام.فالمخيال هنا هو "عبارة عن شبكة من الصور التي تستثار في أية لحظة بشكل لا وعي وكنوع من رد الفعل. بل و يوجد متخيل (مخيال) كاثوليكي ضد البروتستانت أو بروتستاني ضد الكاثوليك أو شيعي ضد السنة أو سني ضد الشيعة،...إلخ كل فئة تشكل صورة محددة عن الفئة الأخرى، وترسخ هذه الصورة بمرور الزمن في الوعي الجماعي"[5] فالمخيال عامة هو تصور للاخر ومحاولة لإكتشافه ومعرفته لتاخد بعدها مكانها في المجتمع.

ويذهب أركون إلى تقرير نوع من التقابل بين الموقف العقلاني للعالم و الموقف المخيالي ويرى" أن المخيال هو عبارة عن بنية أنثروبولوجية موجودة لدى كل الاشخاص وفي كل المجتمعات، مهما اختلفت اشكاله وأنواعه بحسب التاريخية و المشروطية الزمكانية"[6] اي ان المخيال هو ميزه انثروبولوجية يتميز بها كل الناس في مختلف المجتمعات رغم اختلاف أنواع تركيباته.

(1) - مصطفى مويقن –بنية المتخيل في نص ألف ليلة و ليلة –ص81.

(2) - ن -م -ص81.

(3) - ن -م -ص77.

(4) - ن -م -ص78.

(5) - http :www.arabeyes.com.

(6) - ن -م .

تعريف المتخيل :

إن المتخيل هو مصدر إبداع للمبدع فوظيفته تتحقق من خلال الإبداع بصورة دائمة و منظمة وكل هذا ينطلق من خلال الصورة التي تطبع في ذهن المبدع عن طريق الحلم البناء.

فكلمة المتخيل تعبر عما يماثلها من كلمة خيال غير أن هذه الأخيرة أوسع وأرحب منها. إذن فالمتخيل سواء في الثقافة العربية أو الغربية له علاقة وطيدة بالخيال، كيف لا وهو يحيل إلى ما يوجد في خيال المرء.من معارف ومعاني وأفكار وتصورات يمكن ترجمتها كوقائع فنية ومادية.

ففي البداية نعرف "المتخيل بأنه بناء ذهني، أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الاولى، أي ليس إنتاجاً مادياً"[(1)] فالمتخيل هو منتوج عقلي وليس مادي.

ويعرفه يوسف الإدريسي بأنه عبارة عن لفظة أشتقت من اللغة اللاتينية Imaginarius سنة 1480 وتعبر عن المعلومات العقلية التي لا تتماشى مع الواقع المادي واستعملها باسكال سنة 1959 لتصوير الأشياء التي لا مكان لها في مخيلة الإنسان، بينما دلت سنة 1820 حسب دوبيران M.DEBIRAN على مجموع إبداعات الخيال [(2)].

ويفسر "إيدغارويبر Edgarweber " " المتخيل حالة تثير في الموضوع الخروج عن الذات من الذات من خلال حالة الإستغراب أو الذهول التي تنتج عن نقل العادي نحو النادر"[(3)] وكل هذا يكون من خلال فعل القراءة و التأويل، فيبرهن من هذا بشكل أو بآخر على وجودنا، ومنه فالمتخيل يمثل القدرة على الإبداع والتأويل. كما تعرض له " لودري Ledrut " وعرفه من خلال علاقته مع العقل والمعرفة "حيث لا توجد معرفة تخييلية صرفة لأن كل معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها أو طبيعتها والمتخيل وسيلة لتفعيل وتحيين تلك الماهية "[(4)] لذا يستحيل الفصل بين المعرفة التخييلية والمعرفة الذهنية العقلية.

ويفسر كذلك "حازم القرطاجي" المتخيل من خلال علاقته بالمتلقي إذ ينبغي له "أن يسبغ بحالة نفسية هي مركز التأثر والتفاعل مع النص، حيث يصبغ فيها النص للتعاون التخييلي مع القارئ"[(5)] وهذا يدل على أن للمتخيل له علاقة مع نفسية المتلقي، الذي له القدرة والوعي على إعادة بناء الواقع.

---

(1) - حسين خمري –فضاء التخيل (مقاربات في الرواية) –منشورات الاختلاف –ط1 -2002 –ص43.

(2) - ينظر –محمد معتصم –المتخيل المختلف (دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة –دار الأمان –ط1 -2014 –ص48.

(3) - آمنة بلعلى –المتخيل في الرواية الجزائرية (من المماثل إلى النختلف) –ص18.

(4) -ن -م –ص19.

(5) -ن -م –ص25.

المتخيل الروائي:

تقتضي طبيعة دراستنا ضرورة الوقوف عند مفهوم المتخيل الروائي لأن مفهوم المتخيل Imaginaire يتموضع في نقطة يتقاطع فيها مع مفاهيم ومصطلحات أخرى من نفس المصدر، كالخيال والتخيل والمخيال، غير ان تباعدها الشكلي نسبيا لا يعكس في الحقيقة سوى صيغ صرفية تحتفظ بخصوصياتها، لكنها تشترك في الجذر خيل.

ولقد حاولت منظومة من المعارف وضع مقاربات للمتخيل بدءاً من الفلسفة القديمة ثم الحديثة إلى الشعرية بمختلف توجهاتها، وكانت لكل منها مداخل مختلفة في فهمه وتفسيره، غير اننا سنسعى إل التركيز على أهم هذه المداخل التي ستساعدنا على فهم طبيعة المتخيل ووظيفته في الأدب، في إعتقادي أننا سنحاول إستغلاله لغرض فهم المتخيل السردي الذي تركز عليه دراستنا محاولين تحليله وتأويله داخل العمل الروائي وكيفية تحويل المادة السردية إلى مادة متخيلة، بإعتباره من الأنظمة الدالة التي تعبر باللسان على أنساق أخرى تحتويها وتتقاطع معها بواسطة المتخيل الذي نجده يعطي للرواية أحياناً خصوصية تعرف به، كما يتجاوزها أحياناً أخرى ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة، أو محاكاة أشياء موجودة أو إثارة نوع من الإيهامات أو التمثلات التي تتوجه إلى الأشياء وتربطها باللحظة التي تمثلها في الذات فتصبح عملاً مقصوداً يجسد وعياً بغياب أو اعتقادا بإيهام."[1]

نلخص مما سبق إلى أن الخيال ملكة ذهنية يتفرد بها الإنسان، وتمنحه القدرة على إعادة تشكيل عناصر الواقع، وصهرها في صور جديدة، خاصة إذا تعلق الأمر بالخيال الأدبي الذي يراهن على إبتكار و خلق الجديد مما هو قديم و يشتغل الخيال أساساً كقوة تركيبية تتخذ في الإبداع الأدبي من اللغة وسيلة لها. و قد كان للرومانسية دور كبير في تحرير الخيال المبدع عند الأدباء ومن الجذر اللغوي "خيل" اشتق الدارسون مصطلحات كثيرة تشير إلى أوجه متعددة لظاهرة الخيال، حيث يستخدم مصطلح التخييل - في الأغلب - لوصف المستوى المعرفي والفلسفي الذي يفعل الخيال، أي أنه مرتبط أكثر بالذهن، على الرغم من إستخدامه في مجالات أخرى أكثر تخصيصاً، فالتخييل السردي على سبيل المثال متعلق باستعمال أساليب معينة لإنتاج عوالم لا وجود لها في الواقع الحسي، في حين يوظف مصطلح "المخيال" في سياق حضاري عام، مرتبط بثقافات بعينها، أما المتخيل فهو ثمرة عمل الخيال بواسطة اللغة ضمن عملية التواصل الإبداعي، وهو يقع على المستوى الرمزي.

(1) - آمنة بلعلى -المتخيل في الرواية الجزائرية (من المماثل إلى النختلف) -ص18.

بناءاً عليه تبنينا مصطلح "المتخيل" في سياق هذا العمل كونه يدرج القارئ وينسجم مع المقاربة التأويلية التي تستعملها في البحث كما أنه يستعمل من قبل النقاد أكثر خاصة في مجال دراسة السرد في حين يفضلون التخييل للشعر، وايضا يفتح لنا المجال لربطه بالسرد كون البعد المتخيل في الرواية لا يرد منفصلا بل يعبر عن نفسه من خلال تقنيات سردية تحمل إختيارها هي نفسها دلالة.

بهذا نتوصل إلى تحديد المتخيل السردي في الفضاء الذي نتوصل إلى تشكيلة بناءًا على معطيات افضى لنا الشكل الروائي الذي هو نتاج تفاعل نشيط بين بنية النص عموماً، و النص السردي -وهو موضوع بحثنا - وبين القارئ الذي يقوم بتأويله بحيث تتشكل لديه بالتدرج بنية تصويرية للمتخيل الروائي أي أن الشكل الروائي هو عبارة عن رسالة وخطاب ينتجه المؤلف، ويتلقاه القارئ الذي يقوم بتأويله لفهم المعاني المقصودة من دلك الخطاب، ولتواصل افراد المجموعة بلغة موحده بسيطة واضحة لا تحتمل غير الحقيقة أي إدرك جوهر الأشياء وكل هذا يشكل تصورات تساعد على تكوين للمتخيل الروائي.

فمن خلال هذا الطرح يظهر لنا تعدد و اتساع المجالات التي حضي المتخيل بإهتمامها.

تحديد مصطلح التأويل :

تعرف التأويلية على أنا " فن وعلم التأويل "[1] فن لانها تقوم على التفسير الداتي و الجمالي للنصوص، وعلم لانها طريقة و منهجية و نظرية نقدية في تحليل النصوص و تحديد لمعانيها.

مصطلح التأويل يعود أصله الاشتقاق في اللغة الفرنسية إلى معنى اللاتيني (Interprétation) ومعناه فعل التأويل أي النتيجة الناجمة عن هذا الفعل. كما يعني أيضا ترجمة رسالة أو خطاب من لغة إلى أخرى.

و دراسة النصوص -النصوص الأدبية خاصة - يعني أن نحملها معنى معينا، أو استنباط منها معاني غير مباشرة. تلك هي الغاية من هذه الممارسة البداغوجية و المتمثلة في شرح النصوص. هذا النشاط التأويلي هو من الأهمية بمكان بالنسبة للدراسات الأدبية، و هذه العملية نتج عنها ما سمى بالتقارب في المصطلحات من قبيل التأويل و الترجمة و الشرح... إلخ. فما الفرق بين هذه المصطلحات؟.

(1) - عبد الكريم شرفي -من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة -دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة منشورات الدار العربية للعلوم -ناشرون ومنشورات الاختلاف -ط1 -2007 -ص25.

الفهم: يعني فهم الشيء و التمكن منه أو القدرة على فهمه و إدراكه.

الشرح: جعل الشيء مفهوما واضحا، بينا.

التفسير: يعني التوضيح، التبيين، و الكشف عن المعنى.

التأويل: يعني الكشف عن المعنى الخفي، و ترجمة المعنى بعبارات أخرى غير العبارات الأصلية و بدلالات جديدة.

الترجمة: يعني النقل إلى لغة أخرى، و من لغة قومية إلى لغة أجنبية، أو من لغة عامية داخل اللغة القومية إلى اللغة الأجنبية، و نعني أيضا الشكل الأخر من الترجمة و هو الترجمة الشفهية بالمعنيين السابقين.[1]

و الملاحظة أن هذه الكلمات كلها متقاربة المعنى.

مفهوم التأويل، إذن مفهوم متشعب، يختلف تحديده من عالم إلى آخر.

و التأويل في اللسانيات هو الفعل الناتج عن إعطاء معنى لعلامة (Signe) أ حركة (Geste) أو كلام (Parole).

"و يعني الارتقاء من علامة (Signe) إلى دلالتها (Signification)، أو بتعبير أشمل هو محاولة التوضيح و القبض –عن طريق الفكر- على مواضيع و أحداث و مسائل تبدوا مركبة (Complexes) وغامضة (énigmatiques) و هلامية (évanescents) و فضفاضة (Vastes) [2] معنى هذا أن هذه **الصفات**: صفة التركيب و الغموض و الهلامية هي صفات لكل موضوع قابل للتأويل.

الهرمنيوطيقا (علم التأويل):

لا يمكن أن فهم كلمة (Herméneutik) لاول وهلة، لدلك يمكن القول اولا إنها تعني علم الفهم أو "علم التأويل"[1] "كلمة هرمنيوطيقا من الكلمة اليونانية (Hermeneuo)، القول (التعبير)، العرض، التأويل (التفسير)، الترجمة (الترجمان)، و من هذه الكلمة استمدت هذه الأسماء (Herméneutes)، (Hermeneus) المعلن، المفسر، الترجمان.

---

(1) - ينظر –مارتن هدرجر –أصل العمل الفني –ترجمة أبو العيد دودو –منشورات الاختلاف –ط1 -2000- ص12.

(2) - l'interprétation n'est elle qu'une traduction§ http://www.devoire philosophie.com/dissertation – interprétation - traduction - 11743 –html .p02

و كلمة Hermeneotikos تعني التأويلي.

و كلمة Hermeneotiké تعني فن التأويل. و لعلى المعنى الأصلي هو الكلام،و كلمة Herméneia تعني القدرة على التعبير، و القدرة على التفسير، القدرة على التأويل".[(2)]

إن الحاجة إلى التأويل، إذن مرتبط بالحاجة إلى فهم المعاني المقصودة من الخطاب، و إلى تواصل أفراد لموعة بلغة موحدة بسيطة و واضحة لا تحتمل غير الحقيقة، و إلى تصدق الحوادث و الظواهر و الخوارق و الأفعال المروية أو إلى إدراك جوهر الأشياء أي إدراك الشيء في ذاته لا من خلال بعضه أو ظاهره مثلا.

و يكمن الفرق بين الهرمنيوطيقا و التأويل فيما يلي:

"الهرمنيوطيقا هي طريقة لحل و فك الرموز، هي طريقة في شرح الغامض من النصوص و بيان المعاني التي تحتملها، و هي تمتد من شرح و تفسير النصوص الدينية إلى شرح و تفسير النصوص غير الدينية كالظواهر الفنية و الأدبية. هذه الهرمنيوطيقا لا تتخذ من الأسطورة و الرمز موضوعا لها و حسب، بل و تتضمن مقدمات فلسفية أيضا، إنا تهدف إلى إقامة انثروبولوجيا فلسفية هدفها الاول و الاساسي تاسيس منهج او طريقة تأويلية ذات قيمة عالمية (ما يسمى بالهرمنيوطيقا الكلية أو الشاملة) تشمل المقدس وغير المقدس. إنا علم التأويل، و إذا أعطينا لنا تعريفا عاما وشاملا فهي تمثل نظرية تأويل النصوص".[(3)]

إن عملية حل و فك رموز أي نص تقتضي تأويل هذه الرموز، و من هنا تتضح أهمية الهرمنيوطيقا التي تتمثل في إقامة مبادئ مشروعة للتأويل ترتبط بسلسلة من المقاييس المحددة المتمثلة في "ضرورة التقيد بالنص أي المؤول مطالب بالاهتمام بما يوجد داخل النص و أن ينظر أليه من خلال أفقه النص، و أيضا ضرورة التوفيق بين هذه الصحة و هذه الشرعية و مبدأ تعدد التأويلات و صراعها، و هذا يعني أن عملية التأويل غير منتهية"[(4)]، أي العمل بمبدأ تعدد التأويلات، فالرموز و الأساطير تحتمل تأويلات متعددة و مختلفة لا يمكن إرجاعها إلى تفسير أحادي المعنى.

أما التأويل فقد عرف منذ القديم، و ما كان على المؤول الحديث إلا أن يحوز عليه و يكفيه وفقا لتطلعات الراهنة و هو قائم على مبدأ عدم التكافؤ.

---

(1) - هيدجر مارتن –أصل العمل الفني ص09.

(2) -ن –م ص09.

(3) - Adrian marino –l’herméneutique de mircea eliadetrad –du raumain par jean gouillard– edition gallimard –paris- 1981 p32.

(4) -ن –م ص35.

مراحل تطور التأويل:

اقترح محمد معتصم بعض المراحل، في تطور النظرية التأويلية، معتمدا على المكونات الأربعة الأساس في التواصل وطرائقه:

المرحلة I:

المكونات	الوظائف	الخصائص المميزة
المتكلم	المؤلف، منتج القول	كلي المعرفة و منبعها، منزه عن الخطأ، قصدي القول، و منتج المعنى و العالم بمستوياته.
الرسالة	النص، حامل القول	حامل محايد للقول، لا تأثير له من القول، و لا دور له في تحديد أو تحري المعنى، و هو مجرد قناة صماء تنقل المعنى حرفيا.
المتلقي	القارئ، مستقبل القول	ناقص المعرفة، وطالبه، غير منزه عن التحريف ة الالتباس و تعدد مستويات القول و تضارب معانيه.
المؤول	الوسيط، مفسر القول	تام المعرفة بما يتوفر عليه من ثقافة و خبرة و نزاهة و صدق، يدل المعنى و لا يفسره أو يؤوله.

(1)

يبين هذا الجدول كيف كان المؤول يبحث عن المعنى الإلهي في النصوص المقدسة، و كيف كان يبحث عن المعنى الثابت و الجوهري و عن المعنى الأصلي الذي لا يوجد فيه الغموض، لأنه صادر عن ذات كلية المعرفة و منزهة عن الخطأ، و لأن منبع هذا الكلام هو الذات الكلية فهي تعرف المعنى المقصود من ذلك القول، و إن كان بعض القول فيه تعقيد و إخفاء المعنى، و بالتالي يستدعي التأويل.

(1) - محمد معتصم –المتخيل المختلف ص 32.

و المعنى الأصلي قابل لتحول حسب كل زمان و مكان، و هو معنى مفهوم لدى مختلف الأمم. إنه معنى أبدي صادر عن ذات مطلقة و أبدية، فالتأويل في الأصل هو إرجاع المعنى إلى أوله، إي المعنى الإلهي.

و عليه فأن النص في نظر التأويلية الأولى، تأويلية النصوص المقدسة منزه بحيث لا تغير أو تحرف المعنى الجوهري. من ثمة يجب على المؤول أن يكون مخالفا تماما للمتلقي الذي يتميز بنقص المعرفة، العاجز عن فهم المعنى الأصلي، و عليه أن يمتلك ثقافة واسعة، و يتصف بالصدق و النزاهة ليدرك المعنى و ينقله بأمانة للذين لا يعرفون القول.

المرحلة II:

المكونات	الوظائف	الخصائص المميزة
المتكلم	المؤلف، منتج القول	مبدع المعرفة و مصدرها، غير منزه عن الخطأ، ذاتي في قصد القول، و منتج المعنى و العالم بمستوياته.
الرسالة	النص، حامل القول	حامل غير محايد للقول، له تأثر على القول، و له دور في تحديد المعنى، و هو ليس مجرد قناة صماء تنقل المعنى حرفيا.
المتلقي	القارئ، مستقبل القول	خاص المعرفة، و يطلبها لغايات متعددة، غير منزه عن التحريف و الالتباس و تعدد مستويات القول و تضارب معانيه.
المؤول	الوسيط، مفسر القول	تام المعرفة، يتوفر على ثقافة و خبرة و تجربة ف الحياة و بلا نزاهة أو صدق، يقترح فهمه الخاص لمستويات المعنى.

(1)

و في هذه المرحلة عرفت التأويلية نقلة نوعية بحيث انتقل الكلام من القدسي إلى الدنيوي ليصبح المتكلم المنتج للنص و للمعنى تام المعرفة غير منزه، أي أنه يعرف الكثير و يغيب عنه الكثير و هو من البشر محدود المعرفة، لاها مكتسبة من الوسط الاجتماعي و ماخود من المخزون الثقافي الموروث.

---

(1) - محمد معتصم -المتخيل المختلف ص 32.

و المتكلم الذي ينتج المعنى و ينسج النصوص غير كلي المعرفة، و أن النصوص التي ينسجها تصدر من الذات نفسها و من العالم و المعنى كذلك، ثم أن النص لم يعد محايدا بل مشاركا و فاعلا في تحديد المعنى سواء من خلال تحديده للأجناس (رواية - قصة قصيرة -مسرحية...) أو من خلال تحديد نوعيته (شعر -سرد - حوار...) و أن النص لم يعد محايدا و لا حاملا بل محايثا، أي أنه متضمن لمعانيه و لا يستوحيها من الخارج، بل لأن نفهم التأويل على أنه عملية ذاتية أو فعل ممارس على النص، أي له علاقة داخلية أو محايثة للنص.

أما المؤول فلا يزيد عن المتلقي إلا في حرفيته و خبراته في مجال تأويل النصوص، و في فهمه لحقيقة النص: مكوناته، بنياته، محتوياته، مقاصده، رموزه و إشاراته، و يختلف المؤول الثاني عن الأول في ذاتيته و الاعتراف بدورها في تأويل المعاني، و بدورها في بناء المعنى، مما يميز التأويل عن التحليل، و تمييز الوضعية العلمية والموضوعية عن التخيل و الإبداع الذي ينتمي إليه النص السردي.

المرحلة III:

المكونات	الوظائف	الخصائص المميزة
المتكلم	المؤلف، ميت (ضمني)	"غياب القصدية". غير قصدي، غائب عن النص (الخطاب).
الرسالة	النص، خطاب (كتابة)	حامل معرفي قابل للفهم و لتعدد المعاني، و هو ليس مجرد قناة صماء تنقل المعنى حرفيا، و يقابل مفهوم (الكلام).
المتلقي	القارئ، مؤول الخطاب	لم يعد في حاجة إلى "مؤول" لأنه يمتلك القدرة التامة على الوصول إلى أحد المعاني الممكنة للنص.

(1)

يبين هذا الجدول أمورا هامة، أولها موت المؤلف و له تأثير على عملية التأويل، منها نفي القصيدة عن النص، القول، الخطاب. و لموت المؤلف قدر ة على تحويل عملية الفهم إلى الاستقلال الذاتي عن المصدر الذي أنتجها، و لم يعد له وجود أو لن يكون له وجود في المستقبل البعيد، و لا يبقى غير النص الذي يمكن للقارئ في أي زمان أو مكان تأويل معانيه الكامنة فيه.

(1) - محمد معتصم - التخيل المختلف - ص 35.

و عليه فالمؤول أصبح غائبا، لأن القارئ جزء من حركة التاريخ، و أنه لم يعد في حاجة إلى المرجع التاريخي، لا إلى المعنى الأصلي الثابت غير متحول، و غير القابل للتأويل، بل تكفيه خبرته و تجربته الشخصية، و نتيجة غياب المؤلف و المؤول معا يصبح الجدول مكونا من ال□طاب و □تلقي، و النتيجة:

المكونات	الوظائف	الخصائص المميزة
الرسالة	النص، خطاب (كتابة)	حامل معرفي، قابل للفهم و لتعدد المعاني و هو ليس مجرد قناة صماء تنقل المعنى حرفيا، و يقابل مفهوم (الكلام).
المتلقي	القارئ، مؤول (الخطاب)	لم يعد في حاجة إلى مؤول لأنه يمتلك القدرة التامة على الوصول إلى أحد المعاني الممكنة للنص.

(1)

المرحلة VI:

المكونات	الوظائف	الخصائص المميزة
الرسالة	النص، خطاب (كتابة)	حامل معرفي قابل للفهم و لتعدد المعاني، و هو ليس مجرد قناة صماء تنقل المعنى حرفيا، و يقابل مفهوم (الكلام).

(2)

النص هنا مكتف بذاته، و بمعانيه و هي قابلة لظهور في كل زمان و مكان، و قادر على التكيف مع المستجدات، و المعنى هنا مطلق أبدي و يصدق ذلك على النصوص القديمة التي كتبت في شروط اجتماعية وتاريخية و ثقافية و سياسية و نفسية لم تعد قائمة بذاتها، و التي كتبها مؤلفها بمقاصد مختلفة و متنوعة اختفت باختفائهم و موتهم، لكن النصوص بفضل الكتابة و التدوين و التقييد و التسجيل ستظل قابلة لتوليد لا نهاية من الدلالة.

(1)محمد معتصم -□تخيل □ختلف ص 37.

(2) - -ن -م ص37.

و هكذا لستهدف علم التأويل في البداية الاحتكار على النص الإلهي و بعدها أخذ أبعادا جديدة ربطت التأويل كعلاقة بين النص و القارئ أو المتلقي، ثم ظهرت دعوات من مثل موت المؤلف و التي أخذت بعدها هذه العلاقة الثنائية شكلا جديدا عن طريق إعطاء المتلقي أو القارئ دور أكبر في إبداع النص و تأويله.

التأويل عند بول ريكور:

لقد استقى بول ريكور هرمنيوطيقيته أو نظريته في التأويل من عند "هوسل" و "هيدجر"، و هي أساس تساؤلاته في ميدان اللغة و الفلسفة، بحيث استثمر اهتمامه بمعظم الاتجاهات الحديثة كالبنيوية و الوجودية والماركسية و التفكيك و التحليل النفسي و علم الرموز و الثقافات الدينية على اختلافها "و قد توصل من خلال ذلك كله إلى بناء نسق فلسفي فريد من نوعه يستفيد من جميع هذه الإتجاهات و ينتقدها في آن واحد ليطور مشروعا فلسفيا اعتبره البعض أهم محاولة في القرن العشرين"[1] و قد جعل بداية عمله انطلاقا من نقد الاسس و المسلمات التي جاءت بها البنوية، في ظل اراء و أفكار "فردناند دو سوسير" التي أحدثت ثورة في العصر الحديث، و انتهت بمشروعه الضخم في الفلسفة و التأويل.

ففي كتابه صراع التأويلات يطرح ريكور جملة من التساؤلات كانت مثار جدل عمق في أوساط النخبة المثقفة، أهم هذه الأسئلة: كيف نقيم نظاما للتفسير أي لفهم النصوص؟ كيف يمكن أن نؤسس العلوم التاريخية في مواجهة العلوم الطبيعية؟ كيف نفصل في الخلاف القائم بين تعدد التأويلات و اختلافها؟.

و من الأسئلة الجوهرية الأخرى التي تطرح نفسها: كيف يمكن أن نجعل فهمنا للحياة فهما موضوعيا؟

بمعنى آخر: كيف يمكن أن نثبت الفهم و نجعل منه فهما قارا؟ كيف يمكن أن نصل إلى إدراك مقاصد الهرمنيوطيقا من خلال مصطلح البنية؟ أو بعبارة أخرى: كيف يمكن أن توجه تاريخية الفهم اللغة كنظام أو نسق مغلق؟ و هل ثمة ما يربط الهرمنيوطقيا بالبنيوية و بالتحلل النفسي "الفرويدي" و بالفينومينولوجيا؟[2]

إن الهدف الهرمينوطقيا كما يوضح بول ريكور –ليس حل هذه المعضلات، بل السعي إلى مناقشتها ومسائلتها، و هذا ما فعله مارتن هيدجر حينما لم يشأ أن يتفحص هذه المسائل التي تتعلق بالفهم، بل سعى جاهدا إلى تهذيب إحساسنا بالأشياء بغية إعادة التعرف عليها من جديد، و هذا عن طريق توجيه أنظارنا في

---

(1) - بول ريكور –نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) –ترجمة سعيد الغنامي –المركز الثقافي العربي –ط1 -2003 –ص07.

(2) -ينظر ريكور –صراع التأويلات(دراسة هرمنيوطيقية) –ترجمة منذر عياشي مراجعة جورج زيتاني –دار الكتب الجديد –ط1 -2005 –ص08 - 09 - 10.

المسار الصحيح الذي يجعلنا نتعرف على الأشياء في علاقتها الحميمية بالموجودات الأخرى الكائنة على أرض الواقع.[1]

و انطلاقا من هذا يخلص ريكور إلى نتيجة مفادها "أن النص يتبدى في صراع تأويلات و تنافر دلالاته، و لا يتعلق الأمر بتفاضل أو تدافع أو نفي أو إلغاء بقدر ما يتعلق بصراع مؤسس يتبدى في هذه التيارات الفكرية و القراءات المتنوعة التي غمرت الساحة الثقافية و الفكرية الغربية".[2]

يحتل التأويل مركزا وسطا بين التفسير و الفهم بحيث جرت العادة أن النص المفسر يحتوي على مستويات عدة للمعنى، و أن هذه المعاني تتشابك فيما بينها بما تحتويه من دلالات لغوية غنية و متعددة [3] إلا أن إهتمام ريكور انصب على الدلالات الرمزية على وجه الخصوص.

يقول ركور"أسمي رمزا كل بنية دلالة يتمركز فيها علاوة على المعنى المباشر الحرفي و الدلالي، معنى آخر غير مباشر أو مجازي، و هو معنى لا يمكن فهمه إلا انطلاقا من المعنى الأول"[4] ، و هذا هو الذي تأخذ فيه الهرمينوطقيا مادها، اي المجال الذي تتعدد فيه الدلالات.

أما التأويل فهو الجهد الفكري المتمثل في حل رموز المعنى المتخفي، المنغرس في المعنى الظاهر، و هو أيضا عرض مختلف مستويات الدلالة المتضمنة في المعنى الحرفي. غير أن ما هم المفسر هو المعاني المتوارية بالدرجة الأولى.[5]

بهذا المعنى يصبح هناك تقارب بين الرمز و التاويل، بل يصبح كل منهما ملازما للاخر، فحيثما يوجد معنى يوجد تأويل بالضرورة، ذلك أن المعنى الخفي لا يظهر و لا يتجلى إلا من خلال التأويل.[6]

و يطرح قضيته بالغة الأهمية و هي كيف يمكن لنظام الدلالات القائم على التفسير أن يندرج في نظام الحياة القائم على الفهم؟ و يعود السبب إلى طرحه هذا الإشكال لأنه يبحث عن أساس جديد يعيد بواسطته "دمج

---

(1) - paul ricouer- le conflit des interprétation-éditions du seuil –paris -1969 –p14.

(2) - محمد شوقي الزين -تأويلات و تفكيكات -المركز الثقافي العربي -الدار البيضاء ط1 -2002 -ص66.

(3) - ينظر -بول ريكور -من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل) -ترجمة محمد برادة و إحسان بورقيبة -ع للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية -2011 -ص15 .

(4) - ن -م -ص15.

(5) - ينظر ن -م -ص16.

(6) - ينظر -ن -م -ص16.

السيميوطقا داخل الأنطلوجيا"[1] و هنا تكمن الفرادة عند "ريكور" إنه يبحث عن أساس يعيد بواسطته دمج اللغة الرمزية، بفهم الذات، و في ظنه أن هذا أقصى ما يصبوا إليه التأويل باعتبار "كشف العلاقات الضمنية بين التفسير و الفهم"[2].أي كشف العلاقات بـ ما هو ظاهر و ما هو خفي، و ذلك من خلال عرض مختلف مستويات الدلالة المتضمنة في المعنى الحرفي بغية الوصول إلى المعاني المتوارية و الخفية.

من هنا نستنتج أنه يوجد تأويل حيثما يوجد فهم و حيثما يوجد تأويل يوجد معنى متعدد بالضرورة. و بما أن الفهم يقوم على أساس محاولة فهم الذات انطلاقا من فهمنا للأخر.[3]

فإن هذا لا يتسنى إلا من خلال حركية التأويل، إذ بفضلها نستطيع أن نفهم الذات مفسرة، و من خلال صراع التاويلات يستطيع المفسر ان يدرك شيئا من داته. و مهما اختلفت الهرمنيوطيقا فإنها نلتقي عند نقطة جوهرية جدرية اساسية الا و هي الإجماع على انطلوجية الفهم، إنها تدل على مدى ارتباط الذات بالوجود الذي لا يمكن أن [4] تستقل عنه. تلك هي التضمينات الأنطلوجية للتأويل و يعني ارتباط الذات بالوجود أن نشاط النص كما يسميه "ريكور" يقوم على أساس هذا البحث في حركة النص الداخلية التي تنظم و تنسق الأثر، ثم البحث عن طاقة هذا الأثر من خلال الإندفاع إلى الخارج بالتوجه إلى القصدية الخارجية، و مهمة الهرمنيوطقيا تكمن بالضبط في هذا التفاعل و هذا النشاط الداخلي و الخارجي.[5]

و يتجاوز ريكور مفهوم دلتاي للهرمنيوطيقا و التي تقوم حسب هذا الأخير بضرورة فهم النص أكثر مما فهمه مؤلفه "و يعترض ريكور على هذا النزوع الذاتي ليصبح التأويل ليس أن نفهم النص أفضل مما أراد له صاحبه أو يكون الفهم الذاتي أعمق و أنفذ من فهم المؤلف لنفسه و إنما متابعة هذا النشاط الداخلي و الخارجي للنص عبر علاماته المنتظمة في عالمه و قدرته على تشكيل فضاء تجد فيه الذات أو القارئ أشكال تنقيبه عن المعنى و أنماط سيره للدلالة أو العلامة".[6]

(1)- paul ricouer- le conflit des interprétation – édition du seuil –paris -1969 –p20. .

(2)- محمد شوقي الزين –تأويلات و تفكيكات –المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء –ط2 -2002 –ص70.

(3)- يظر paul ricouer- le conflit des interprétation –p20.

(4)- يظر ن –م –ص20.

(5)- يظر – محمد شوقي الزين –تأويلات و تفكيكات –ص72.

(6)- ن –م –ص70.

و بذلك يكون ريكور قد حقق الإزاحة النظرية التي كان يصبوا إليها و المتمثلة في الانتقال من الفهم ليس فقط باعتباره شكلا من أشكال المعرفة -كما يقر بذلك دلتاي- بل و أيضا باعتباره شكلا من أشكال الوجود. التأويل لا يكون بطريقة عشوائية، بل إنه يتأسس ضمن تقاليد تاريخية تمنحه المصداقية و الموضوعية.

من هنا يمكن القول إن ركور يسعى إلى إقامة علم لتفسير النصوص، ضمن منهج يتجاوز عدم الموضوعية التي أقرها جادامر "إن الهرمنيوطيقا عند ريكور و غيره من المفكرين لم تعد قائمة على أساس فلسفي، بل صارت ببساطة علم تفسير النصوص أو نظرية التفسير".(1)

يقول بول ركور أن كل تاويل له تاريخ، و هدا التاريخ ما هو إلا جزء من التقاليد داتها، و لا يمكن ان نؤول بصورة اعتباطية بل التأويل تحدده جملة من المعطيات تدخل ضمن تاريخ حي. و من هنا نقول إن زمان التأويل ينتمي على ما إلى زمن التقاليد، بمعنى أن كل التقاليد إنما تعيش و تستمر بالعيش بفضل التأويل، و معنى انها تعيش و تستمر انها تبقى حية و فاعلة.(2)

هنك زمنان: الزمن الذي ينقل و يحول إلينا التقاليد،و الزمن الذي يستقبل و يجدد هذه التقاليد. ثم علينا بعد ذلك زمنا ثالثا هو الزمن الذي نحصل من خلاله على معنى جديد و هو يقوم في مستويين:

"المستوى الحرفي: و فيه نتحصل على المعنى الأولي الحرفي أو لنقل المعنى المادي. و هذا المعنى كما يحدده فرويد و ماركس و نيتشه هو حقيقة زائفة لا يجب الوتوق بها، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المختبئ ورائها.

و المستوى المعنوي: و يتميز بأنه خفي، روحي غالبا ما يكون وجوديا أو أنطلوجيا، و لا يمكن لهذا المعنى إلا أن يعطي في هذه الصورة غير المباشر".(3)

فالرمز في هذه الحالة وسيط شفاف ينم عما وراءه.

يتطلب الرمز على الدوام التمعن فيه، و هو يبحث بصورة مستمرة عن ذات تفسيره و تزيل عنه الغموض و هذا ما يسميه بول ريكور بنزع الغموض (Démystification) يقول ريكور: "أنا أتكلم عن زمن الرموز و ليس عن زمن الأساطير، فالأسطورة تتبع دائما الرمز و تأتي في مرتبت لاحقة له".(4)

---

(1) - نصر حامد أبوزيد -الهرمنيوطيقا و معضلة تفسير النص -مجلة فصول العدد 3 -1981 -ص156.

(2) - paul ricouer- le conflit des interprétation –p31.

(3) - ينظر حامد أبو زيد -الهرمنيوطيقا و معضلة تفسير النص -ص156.

(4) - paul ricouer- le conflit des interprétation –p31.

و إذا كان التفسير عند فرويد و ماركس و نيتشه ينصب على الرموز بمعناها العام اللغوي و الاجتماع فإن الرمز عند ريكور هو رمز لغوي بمعنى أن يكون معبرا عنه باللغة،لذا تراه يهتم بالرموز في النصوص اللغوي على وجه النصوص.[1] و هي غاية الهرمنيوطيقا باعتبارها علم قواعد التفسير (Science des règles de l'exégèse) سواء كانت النصوص مقدسة أو غير مقدسة، الفينومينولوجيا الدنية مرورا بعلم النفس الفرويدي، و وصولا إلى النقد الأدب.[2]

يبين ريكور أن "هدف التفسير و غايته ليس تحطيم الرمز، بل البدء به. إن مستويات المعنى المتضمنة في المعنى الحرفي"[3]. ذلك أن الرمز ظاهرة ذات بعدين يشير فيه الوجه الدلالي إلى الوجه اللادلالي، وهما وجهان يضربان في أعماق التجربة الإنسانية. ما يميز الهرمنيوطيقا انها غير محدوده وغير منتهية، قوامها التفتح الدائم، وإذ هي كذلك فإن الرمز يجد موقعه الخصب فيها من خلالها. عن القيمة الفلسفية الوحيدة لعلم الرموز هو أنه يجلي ويفصح عن بنيته المتعددة المعنى، أي أنه يفصح عن غموض الكائن ذلك أن "الكائن يفصح عن نفسه بطرق وأساليب شتى"[4] وإذ يشيد ريكور بالرمز باعتباره منفذا نطل من خلاله على تعددية المعنى يرفض في مقابل الفهم البنوي للغة على أساس أنها نظام مغلق من العلاقات لا يدل على شيء خارجه. بول ريكور، إذن ركز على الرمز في تأويلاته، وهو ما شكل تحدياً أساسياً للهرمنيوطيقا التي ترى في عالم الرموز وتعدد المعاني المجال الاوفر الذي يتحدد من خلاله الكائن او الموجود ومن ثم يبرز وتتاح له فرصة فهم ذاته. وهذه الرغبة في إبراز الذات لا يتيحها الوعي ولا يتيحها النظام بل يجب الاعتماد - في سبيل الوصول إليها - عن طريق التأويل الشاق و الطويل.

وبذلك نستنتج أن موقع نظرية "بول ريكور" ضمن المرحلة الرابعة من مراحل التأويلية التي ذكرها محمد معتصم .لأن "ريكور" في إعتقاده أن النص هو الأساس في عملية التأويل ولا غير ذلك ولا يولي الأهمية للعوامل الخارجية والقراءة تحل في المكان الذي لا مجال فيه للحوار، وبما أنه لا مجال للحوار فهذا يعني إعلان موت المؤلف و من ثمة العلاقة مع النص تامة وثابتة وموت المؤلف يقابله تحرره الكتابة و بالتالي ولادة نص جديد.

---

(1) - يظر -نصر حامد أبو زيد -الهرمنيوطيقا و معضلة تفسير النص -ص156.

(2) - يظر paul ricouer- le conflit des interprétation –p66.

(3) - نصر حامد أبو زيد -الهرمنيوطيقا و معضلة تفسير النص -ص715.

(4) - paul ricouer- le conflit des interprétation –p68.

عالم النص بين المقروء و المكتوب :

يولي بول ريكور النص إهتماما كبيراً، فهو يرى في الكتابة الأساس الذي يقوم عليه الخطاب، ومن هو تجده يعرف النص بقوله "النص هو خطاب ثم تثبيته بالكتابة"[1]فالنص قبل الكتابة كان عبارة عن حدث كلامي، أي حدثاً منطوقاً مشكلاً في الذهن، ومنه تم تأسيس نظرية للحدث الكتابي.

ومن هذه الزاوية يؤكد ريكور أن الكتابة لا تضيف شيئاً إلى ظاهرة الكلام سوى التثبيت الذي يسمح بحفظه، وهذا ما أدى إلى الإعتقاد "أن الكتابة كلام مثبت وأن التسجيل سواء كان تخطيطاً أو تدويناً هو تسجيل للكلام، تسجيل يضمن للكلام ديمومته بواسطة خاصية النقش الدائمة" [2].هذا التسجيل هو الذي يضمن للكلام بقاءه. معنى هذا أن الكلام سابق على الكتابة على المستوى النفسي و الإجتماعي. فهل من تغيير أو تحويل في الخطاب بعد ظهور الكتابة ؟ لم يكن الأمر مثار جدل، لأن كل ما أثارته الكتابة هو تثبيت الخطاب، هذا الخطاب بإمكاننا أن نقوله مما يؤدي بنا إلى التأكيد أن التثبيت بواسطة الكتابة يحدث في موضع الكلام نفسه.

وهذا يعني أننا أمام فكرتين: فكرة المنطوق وفكرة المكتوب، أو بين وظيفتين : وظيفة القراءة ووظيفة الكتابة، ذلك أن كل فعل كتابي يستدعي فعلاً قرائياً، وكل فعل قرائي يفترض وجود نص كتابي مثبت.

ومنطلق ريكور في الحديث عن ولادة النص وإستقلاله فرضيتان إثنتان تقومان على عنصرين

1- يرى فيه أن الكتابة إنجاز يقارن مع الكلام ويحاذيه

2- يرى فيه أن تحرر الكتابة التي يضعها في مكان الكلام إنما هو فعل لولادة النص.

وعليه فإن المكتوب يحافظ على الخطاب و يجعل منه وثيقة تقتدي بها الذكرة الفردية والجماعية.

وفي الأخير نستنتج أن، نظرية "ريكور" لها أهمية وفائدة لبناء عوالم المتخيلات السردية بالنظر لكيفية تصوره لقوة الأخيال في الإبداع، فبقدر ما يهتم التأويل بمستويات المعنى المتعددة بقدر ما يؤكد ضرورة إستبدال فهم النص بالكلام هدا ما يجعل "بول ريكور" يؤكد على دور الخيال الأكثر شعرية، إنه القدرة على قول شيء ما بلغة أخرى. هذا ما يساعد في بناء المعنى من خلال النص والقارئ الذي يتطلب منه الكفاءة كاتقان لغة الكلام أو الكتابة وإمتلاك نصيتها، والقدرة على التخيل والإبتكار وخلق الجديد الذي يخصب اللغة وتطورها.

---

(1) - بول ريكور - النص والتأويل - ترجمة منصف عبد الحق - مجلة العرب و الفكر العالمي - العدد الثالث - 1988. ص 37.

(2) - بول ريكور - من النص إلى الفعل -. ص 106.

الفصل الثاني

تمهيد:

تعتبر السرديات من أهم القضايا التي استأثرت إهتمام الباحثين و النقاد حيث تبلورت في ظل التراكم المعرفي النقدي، فمنحت تقنيات جديدة والمتمثلة (زاوية رؤيته الراوي)، مظاهر حضور الراوي في الحكي، المتكلم في الحكي، تدخلات الراوي في سياق السرد، تعدد الرواة، التي تعمل على كشف الخطاب من خلال أبنيته و وظائفه و حل شفراته، و نتيجة لتقارب الحقول الدلالية المعرفية عدت السرديات فرعا من فروع الشعرية و هو المصطلح الذي يطلق على علم الحكي.

حيث انها لا تقف عند بنية الخطاب و البحث عن دلالاته، فكانت السرديات العلم الذي يعني بالخطاب السردي أسلوبا و بناء و دلالة و منه فالسرديات تسترجع النظام الذي يحكم القوانين التي توجه أبنية الخطاب الروائي و تحدد خصائصه و سماته.

الفضاء العام لرواية "بحثا عن آمال الغبريني" (لإبراهيم سعدي):

تعتبر رواية "بحثا عن آمال الغبريني" للروائي الجزائري (إبراهيم سعدي) المطبوعة سنة 2004 من الروايات التي حاولت أن تقتحم سردا روائيا معقدا يتماشى مع الواقع و الخيال، استمد مادته من التاريخ الجزائري الحديث.
وموضوع هذه الرواية هو قصة حب جرت أحداثها في الجنوب، و التي تتمحور عن الأزمة الخانقة التي ألمت بالجزائر في فترة العشرية السوداء خاصة في شمال البلاد هذا ما أدى بأبطاله يتوجهون إلى الجنوب كل لتحقيق غرضه المنشود فمنهم للبحث عن أحبائه و منهم للهروب من حبل المشنقة.

انطلقت أحداث الرواية مع وصول الغريب و هو الأستاذ إلى الجنوب و وصف حالة المهدي المغراني فور رأيته للأستاذ وناس خضر اوي في النزل فقد إنتابه شعور و كأنه رآه في مكان ما من قبل.
بعدها عاد ليسرد لحظة توجه الغريب للفندق بغية البحث عن طالبته آمال لأن آخر رسالة منها كانت في هذه المدينة لكن حدسه يخبره عكس مراده بسبب إحساسه بالفراغ و البعاد حتى بالموت و هذا التوقع كان في محله لأن آمال قد تركت النزل منذ ما يقارب شهر.

آمال الفتاة الطالبة التي تملك ماضي مبهم غامض، و حاضر معقد و مستقبل مجهول، آمال التي تحدت كل الحواجز و حاولت أن تكون من نفسها امرأة لها مكانة في المجتمع، الفتاه التي استطاعت ان تستحوذ على قلب أستاذها دون قصد منها.

اختفت آمال بعد تجربة زواج فاشلة، لكنها كانت دائما على اتصال بأستاذها، تزوجت مرة ثانية دون جدوى، انتهت هده التجربة ايضا بالفشل و هدا لم يحل دوىها و دون الاتصال باستادها إلى ان وصلته آخر رسالة منها من فندق ا□نوب .

أما المهدي المغراني فهو الذي فر من الشمال إلى الجنوب بحجة إنقاذ نفسه من الموت فهو يعيش في زمن القتل لأسباب غريبة و مجهولة و محيرة كوباء لا تفسير له و هروبه هذا جعله يفصل من العمل بحجة التخلي عن المنصب وفي ذلك النزل تعرف على امال و قبل مغادرها المفاجئ تركت عنده رواية تحت إهداء مكتوب عليها حرفين و تم خ و هذا ما أزال عنه كل الشكوك بعد إطلاعه عليها لأن مصطفى نوري هو ونلس خضراوي نفسه.
فالأستاذ كان يعاني من مرض فهو في حالة لا يرثى لها لأنه ضعيف و مهزوز فقد تعرض لأزمة قلبية ذات مرة أدت به إلى دخول المستشفى و الركود فيها مدة طويلة و رغم ذلك فهو مصر على مواصلة البحث في مجاهل الصحراء.

فما كان على المهدي سوى عرض مساعدته و توجيهه إلى شخص يدعى سحنون جنجن لمرافقتهم في رحلتهم الطويلة و الشاقة إلى متاهات الصحراء. و هناك أيضا موح الشريف القائم على الاستقبال في النزل بحيث يعتبرونه حارس وفي و الأمين للمعبد فذات يوم دعا كل من المهدي المغراني و وناس خضراوي لتناول العشاء عنده في البيت لأجل إنقاذ الأستاذ من الموت في الصحراء و ذلك عن طريق جمال أخته المذهل لكن ذلك لم يمنع من عزيمة الأستاذ و إصراره على مواصلة البحث عن طالبته و في طريق الرحلة الأولى تذكر المهدي رحلته إلى الصحراء مع آمال و اعتبر ذلك أجمل ذكرى له من الجنوب و في هذه الرحلة أيضا دخل المهدي عالم المخدرات مع رجل شبه مجنون و عاشق ساذج مريض فهدا ما اثار عبطة عند الاستاد و الرعبة في حمايته و عند عودهما اتفق الاستاد مع سحنون بالسفر مره اخرى إلى دهاليز إفريقيا لذا ولد عند المهدي خوفا من ضياعه فحاول بكل الوسائل التقرب منه لكشف سره لكن دون جدوى و لم يبلغ مبتغاه.

و هكذا فالبرغم من المحاولات الفاشلة و المتكررة للعثور عليها في الجنوب إلا أنه لم ييأس، فقد قرر مواصلة البحث عنها في كل مكان بداية من مالي. فقد تأثر كثيرا و عانى إلى أن فقد حياته عندما وصل إلى مالي بعد أن كتب رسالة إلى المهدي يخبره فيها بكل الحقيقة المتعلقة **بآمال و به و أنه على علم بعلاقتهما و أنه لا جدوى من البحث** عنها لأن آمال طائر يحلق في آفاق بعيدة لا متناهية، نجم مشع، سيار غير قابل للامساك.

عندما سمع المهدي بهدا الخبر اورثه حزنا كبيرا لم يخفف شعوره بالتعاسة و الياس و بدون تفكير قرر العودة إلى **الشمال** كما أخذ الرواية التي قطع شوطا كبيرا في كتابتها و مزقها. أما بالنسبة لمو ح الشريف فهو يركن في المستشفى و يحتضر لأن الوباء يجري فيه و يعشش و يتكاثر في جسمه و موديبوبرارا و عشيقته فقد قتلوا على يد ليليانا الفتاة الجميلة التي امتلكها موديبورارا.

و هكذا انتهت الرواية فإبراهيم سعدي قتل جل ابطاله كما انه لم يقدم نهاية واضحة بل فيها بعض الغموض فلا آمال عثر عليها و لا المهدي عرفنا مصيره في الشمال و لا موح الشريف ذكر موته.

أما بالنسبة للبنية السردية فإن السير الطبيعي للمتواليات السردية في هذه الرواية يخضع لتسلسل الزمني متصاعد نحو النهاية المرسومة كما أن الاستجابة لهذا السير أمر إفتراضي لأن المتواليات تتماشى و السير الخطي للأحداث، وبالتالي قد تعود إلى الوراء لغرض استذكار أحداث سابقة و استباق أحداث قبل أوان وقوعها.

أما بالنسبة للأمكنة فقد جاءت هنا كثيرة و متنوعة بتنوع شخصياتها، و كانت فضاءاتها تاطر الاحداث المتعددة و ا▯تنامية لشخصيات الرواية.

و لكثرة الأماكن و تعددها و تداخلها و ▯اورها و تشكيلها التضادات و التقابلات الثنائية مع بعضها البعض، هذا ما جعل الروائي يعطي لها أهمية قصوى فهو يحمل معنى **فسيولوجي يرتبط بالإحساس أي أنه متعلق بذات** "فالمكان هنا مادة تتراوح عن الأبعاد الهندسية، فهي مجموعة متداخلة من الإحساسات و الذكريات و الخبرات المخزنة في الذاكرة أو في اللاوعي"[1]، و يظهر ذلك في وجود علاقة حميمية للذات (المهدي) بالمكان الروائي (الصحراء) **"رغم** كل ذلك فإن أهم ما عشت في ذلك اليوم هو رؤيتي آمال عارية في الصحراء، وسط كثبان و الصمت و الخلاء، عارية عري تلك الصحراء الممتدة إلى ما لا نهاية، بلا ريب انه إدا ما عدت إلى الشمال في يوم من الايام، فإن تلك الصوره ستكون اجمل دكرى اعود بها من الجنوب..."[2].

(1) -الأخضر بركة -الريف في الشعر العربي الحديث (قراءة في شعرية المكان) -دار الغربة للنشر و التوزيع -ط01 -وهران -2002 ص15.
(2) - إبراهيم سعدي -بحثا عن آمال الغبريني -منشورات إ▯اد الكتاب ا▯زائري▯ -ط1 -ا▯زائر -2004 ص 130.

المتن السردي

مفهوم السرد:Narration

للكاتب أساليب عدة، تكون لديه كالأدوات بين يديه يختار الأداة التي تناسب ما يطمع لإظهار أفكاره و ما يجوب في خاطره و ما يهمنا في هذا السياق هو أسلوب السرد.

أ – لغة:

للسرد مفاهيم متعددة و مختلفة، تنطلق من أصله اللغوي فهو يعني مثلا: "تقديم شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعضه متتابعا، سرد الحديث و النحو و يسرد سردا إذا تابعه" [(1)]، أستعير هذا التناسق والتتابع لنظم الجديد كما في قوله تعالى:"و قدر في السرد" (سوة سبأ.11)، أي إجعله على القصد و قدر الحاجة.

و هنك من عرفه بقوله: "الخرز في الأديم كالسرد بالكسر و الثقب، و سرد كفرح صار يسرد حوما" [(2)]، "و تسرد تتابع الشيء، يقال تسرد الحر و تسرد الجمع و تسرد المماشي تابع خطاه" [(3)].

فمن خلال مرورنا السريع على التعريف اللغوي لسرد نستطيع إستخلاص فكرة أساسية هي أنه رواية حديث متتابع الأجزاء.

ب– إصطلاحا:

السرد هو الإخبار عن أحداث واقعية أو متخيلة باستعمال وسائل تعبيرية متعددة (اللغة، الصور، الحركات، الإيحاء) بشكل يجسد تتابعها و واقعيتها أو بعدها التخيلي. فقد عرفه حميد لحميداني فقال:"يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين:

---

(1) - ابن منظور - لسان العرب مادة "السرد" -ص 211.

(2) - الفيروز أبادي –قاموس المحيط. ص 417.

(3) - مجمع اللغة العربية معجم الوسيط. ص 426.

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحدتا معينة.

و ثانيتها: ان يعين الطريقة التي تحكي بها تلك **القصة**" [1]، فالسرد هو العنصر الضروري في إنشاء الرواية، و على هذا الأساس فالحكي يعني قصة محكية أو مقصوصة و هذا الشيء يستلزم وجود شخص **يقص** **و** يحكي و شخص يحكى له، مما يخلق التواصل بين طرف يدعى راويا و طرف ثاني يسمى **قارئا و منه فإن العلاقة تتأسس على مبدأ الثقة و عليه فإن القصة أو الرواية أو مسرودا يمر على القناة التالية:**



[2]

أي نقل الحكاية إلى الملتقي فالمحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية.

و عليه فإن السرد عملية إنتاج تمثل فيها الراوي دور المنتج و المروي له دور المستهلك، و الخطاب دور السلعة المنتجة.

و كخلاصة نستنتج أن السرد له مفاهيم متعددة لغة و اصطلاحا، فهو مصطلح نقدي يعني بعملية نقل **الحادثة من صورتها الواق**عية إلى صورة لغوية، ينوب فيه الراوي عن الأديب، و عن الشخصيات في وصف **المكان و تصوير أركان الحدث، و مكونات الشخصيات الداخلية و الخارجية و هو الفعل الذي يطوي عليه** السمة الشاملة جميع أنواع الخطابات التي يبدعها الإنسان الأدبية أو الغير الأدبية.

---

(1) -د . حميد لحميداني -**بنية النص السردي (من منظور النقد** الأدبي) - المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع**ط 03 -الدار البيضاء -2000** ص 45 .

(2) -يظر ن -م -ص 45.

صيغ السرد:

تعد الصيغة أحد أكثر مكونات الخطاب تعقيدا و تنوعا، إذ تعددت حولها الأبحاث و اختلفت فكانت البداية من التيسير التقليدي بين المحاكات (memesis) و الحكي التام (Diegesis) إلى تقسيم النقد الجديد الأنجلو-أمريكي الحكي إلى عرض(Showing) وسرد (Telling). (1)

غير أن تلك الأبحاث لم تميز بين الصيغة (Mode) و الصوت (Voix)، إلى أن جاء إنجاز جنيت ليميز بينهما، إذ فرق بين من يرى، و هو ما يجيب عنه (الصيغة)، و بين من يتكلم، و هو ما يجيب عنه الفصل الخاص بالصوت.

و الصيغة هي طريقة التي يعتمدها السارد لتقديم مادته الحكائية، هل يقدم السارد الحكي بتفاصيل كاملة؟ أم بتفاصيل أقل؟ ثم كيف يتموضع لتقديم تلك التفاصيل؟ لأن الحكي يتم وفق درجة إخبار معينة و حسب وجهة نظر معينة. (2)

وانطلاقا من تمييز جنيت (Genette) بين خطاب "هوميروس" (المنقول) و خطاب " أفلاطون" (المسرود) يحدد ثلاثة أنواع من الخطابات هي:

أ–الخطاب المسرود: (Narrativisé)

و هو الأكثر إنجازا بين أنواع الكلام الأخرى، لأن "المونولوج" فيه يختصر أحداثا أو يساعد على إبراز حقائق نفسية ذهنية من شأنها دفع حركة العمل القصصي إلى الأمام. (3)

ب–خطاب الأسلوب غير مباشر: Transpasé

و هو ما أصطلح عليه وليد نجار: الكلام البديل، و يرى أنه ما يختصر كلا ما أتى في الحقيقة بلسان غير من يتفوه به في السرد. (4)

---

(1) - ينظر - سعيد يقطين - تحليل الخطاب الروائي(الزمن السرد، السرد، التبئير) - المركز الثافي العربي - ط3 - بيروت - 1997 - ص 193.

(2) - Gérard Genette : figure III - édition de seuil paris - 1972 P 183.

(3) - ن - م - ص191.

(4) - ينظر - وليد نجار - قضايا السرد عند نجيب محفوظ - دار الكتاب اللبناني - ط1 - بيروت - 1985 - ص 158.

و هذا النوع من الخطاب يتوسط بين كل من الخطاب المباشر و السرد لأن الراوي ينقل كلام الشخصيات بأسلوبه، وفق لغته و وجهة نظره و يتم ذلك بضمير الغائب.

ج–الخطاب المنقول المباشر: Rapparté

يستحضر فيه السارد كلام الشخصية حرفيا كما هو في عرض حوادث الشخصيات و هو الشكل الأكثر محاكات رفضه أفلاطون لأن الراوي فيه يترك الكلام للشخصيات، و هذا الأسلوب اعتبره أرسطو الشكل السردي "المختلط" الذي نجده في الملحمة و بعد ذلك في الراوية.(1)

و هو ما يسميه وليد نجار بالكلام المنقول و يطرح الكاتب بواسطته الكلام حرفيا بلسان الشخصية.(2)

---

(1) - ينظر -سعيد يقطين - تحليل الخطاب الروائي ص 179.

(2) - ينظر –وليد نجار - قضايا السرد عند نجيب محفوظ.ص 158.

وظائف السرد:

لا سرد بدون سارد، يتوسط بين المؤلف و القارئ، لذا يبدو من الضروري ضبط وظائف السرد، و من البديهي أن تكون أول وظيفة للسارد هي السرد نفسه.

1-الوظيفة السردية:

تعد من الوظائف الأولية التي يقوم بها السارد إذ، "أن أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية"[1]فمن البديهي أن يكون للراوي دور أساسي في المتن الأدبي و الذي يتمثل في نقله للأحداث التي تمثلها الشخصيات في ذلك العمل.

2-الوظيفة التنسقية: Regie (الحصر):

يتحرر الزمن من الخطية، فلا تتوالى الأحداث كما وقعت، بل قد تقدم أو تؤخر، أو تتوقف، إذ أن السارد "يأخذ على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب القصصي (...) وقد ينص على هذه الوظيفة حين يبرمج السارد عمله مسبقا كما في الجملة التالية: "سوف أقص عليكم الأحداث التي وقعت في مكان كذا... و سترى فيها بعد كيف تعقدت الأمور...، و تظهر هذه الوظيفة نصيا في كتاب "كليلة و دمنة" لعبد الله بن المقفع"[2]، أي يعمل على تنظيم معين للخطاب الروائي، فيقدم ما يستحق التأخير و يؤخر ما يستحق التقديم، من خلال الاسترجاع أو الاستباق. ثم يعود إلى السرد الأول وفق تنسيق محكم و نظام معين. ولقد لجأ في هذه الرواية لمثل هذه الوظيفة في عدة مواضيع.

---

(1) - جميل شاكر المرزوقي -مدخل إلى نظرية القصة - الدار التونسية للنشر ط1 تونس -1997 ص108.
(2) -ن -م -ص108.

"لكن الشابة التي ظل فخذاها البيضوان، الناعمان، المضرجان بالدم، منفرجين، و التي لم تلق بعد نظرة إلى الجسد الصغير الذي أعطى له جسمها الحياة لم تكن تسمع آنذاك غير وعيد الرعد الذي لتشتد هديره أكثر من أي وقت، [illegible]فوق بالبرق الذي كانت سيوفه النارية المشعة النفاذة تحترق جدران الحجرة الموحشة المبنية بالحجارة و الطوب." (1)

إن الراوي هنا بصدد التذكير بليلة جد هامة، و هي ليلة ميلاد بطلة أمال، حيث يعود إلى الماضي ليصف لنا بدقة معانات أم أمال أنذاك و حتى الظروف المناخية كانت جد مضطربة من برق و رعد و مطر، كل هذا ليمهد الراوي للحديث عن مرحلة أخرى من حياة آمال و هي ظرفي حياتا بعد عشرين عاما من ميلادها، فهنا نلاحظ تمكن الراوي من التنسيق و الربط و التأليف بين هاتين الفكرتين. "و أنا تساءل بقليل من الضيق كعادته، كيف سيقضي ذلك اليوم أن يعود لمواصلة كتابة روايته حول السيرة الذاتية لآمال الغبريني بدا له امر شاقا، لم يتعود على الكتابة في الصباح و لا يدري إن كان بوسعه المضي بالرواية إلى نهايتها لانه لا يعرف كل شيء عن حياة آمال خياله محدود جدا، في الحقيقة طفولة آمال بالخصوص لا يملك عنها معلومات كثيرة، اين فرت والدها بعدما انجبتها من الضابط الفرنسي الذي وقعت في حبه أثناء حرب التحرير، كيف استطاعت إخفاء حملها مدة تسعة أشهر؟ من وضع آمال في دير تابع للآباء البيض؟ من استعادها و تكفل بها؟ عن تلك الايام لم تحدثه امال الغبريني إلا عن مشاجرات بين النساء و عن اشياء كن تقادهن بها ."(2)

في هذا المثال استطاع الراوي أن ينسق و يربط بين عدة أفكار فمن الحديث عن كاتب رواية آمال و الصعوبات التي يتلقاها في ذلك الحديث عن ماضي أمها الغامض، فرغم اختلاف و بعد هذه الأفكار عن بعضها إلا أن الراوي استطاع أن ينظم و ينسج بينهما و يجعل منها فكرة متماسكة و منتظمة و مرتبة تجعل القارئ لا يحس بهذا الفرق و البعد في الافكار.

"... كانت آمال واقفة بجانبي يومها... كان يمد المحاربين بقوة خارقة"(3) هنا استطاع الراوي أن يدمج بين عدة أفكار بدءا من الحديث عن آمال و عن أهم اللحظات التي قضياها معا ممزجا في خضم ذلك أهم

---

(1) - ابراهيم سعدي -بحثا عن آمال الغبريني- ص29.
(2)- ن .م -ص08.
(3) ن -م -ص 127.

التقاليد و العادات السائدة في البيئة الصحراوية من رقصات و غناء و الاشياء الخاصة بهم، فهنا توصل الراوي إلى تركيب هاته الأفكار ليجعلها منسقة و مرتبطة أو بالأحرى بجعل القارئ لا يحس بهدا الانتقال في الأفكار.

3-وظيفة التواصل و الإبداع: Communication

و تتجلى في إبلاغ الراوي رسالة إلى القارئ "سواء كانت ذات مغزى أخلاقيا أو إنسانيا"[(1)]، فهي تهدف من خلال النص الروائي إلى إبلاغ المتلقي بغاية إما ان تكون ذا قيمة اخلاقية أو إنسانية.

و لابد لكل عمل أدبي يكتب أن يحمل فكرة معينة يستوجب إبلاغها فرواية "بحثا عن آمال الغبريني" عمل إبداعي يحمل في طياته رسالة أخلاقية إنسانية تتمثل في محاولة الأستاذ العثور على آمال و الارتباط بها رغم غموض امرها، فليس متاح لاي إنسان هدا القلب الكبير و هذه الأخلاق العالية المتمثلة في التضحية بحياة من اجل حياة اخرى و محاولة مساعدتها قدر المستطاع، موضوع هذا العنصر لم يعتمد عليه الروائي، و لا نجد أي مثال تتجلى فيه هذه الوظيفة الإبلاغية و إنما نلمسها فقط من خلال الرواية.

4-وظيفة إنتباهية: Phatique

نجدها في بعض الخطابات دون سواها، و هي وظيفة يقوم بها السارد "لاختبار وجود الاتصال بينه و بين المرسل إليه و تبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارئ على نطاق النص حين يخاطبه السارد مباشرة، كأن يقول الراوي في الحكاية العجيبة الشعبية 'قلنا، يا سادة يا كرام'"[(2)] ، أي أنا نستدعي وجود علاقة بين السارد و المرسل إليه و التي تظهر من خلال الحوار الافتراضي بين القارئ و السارد.

(1) -رشيد بن مالك -قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص - دار الحكمة - 2000. ص 79.

(2) - جميل شاكر المرزوقي -مدخل إلى نظرية القصة ص109.

5-وظيفة إيديولوجية أو تعليقية: Commentative –Idédgique

تتمثل هده الوظيفة في "التعليق على الاحداث، و يتكفل بها الراوي من بداية الرواية إلى نهايتها، و قد يتنازل عنها الراوي أحيانا لإحدى شخصياته، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالحوار، تتحول إلى الوعظ المباشر، و تظهر من خلال الأوصاف الحسنة أو السيئة التي يستندها الراوي إلى شخصياته. (1)

و من الأسئلة الواردة في هذه الرواية نذكر:

"هذا هو عيب المنازل العالية لا يمكن أن يصل إليها الماء"(2) يعلق هنا السارد على ظاهرة تشترك فيها جميع المنازل العالية و هي إنقطاع الماء عنها و عدم وصولية إليها.

كانوا يتكلمون عن الحرب الاهلية، عن المجازر الاخيرة و عن بشاعتها التي لا تصدق الفوا انفسهم يتحدثون عنها تلقائيا ليس بالضرورة لانهم لم يجدوا مواضيع اخرى يتطرقون إليه بل إنه من الصعب جدا في الواقع أن يتفادى المرء هذا الحديث"(3). يعلق السارد في هذا المثال على ظاهرة منتشرة في فترة ماضي الجزائر و هي فترة تدهور الأوضاع الأمنية فيها و الحديث عنها أصبح تلقائيا لا مفر منه.

"شيء طبيعي أن يظنوا ذلك في الواقع لأن الكثير من زملائه فروا إلى بلدان أخرى، إلى فرنسا بالخصوص لكن أيضا إلى كندا، بريطانيا و أمريكا، و البعض ممن قرروا البقاء لم تسعفهم الظروف للفرار، ذهبوا ضحية الاغتيال و حتى هناك واحد منهم تعرض للذبح"(4) في نفس الصدد الراوي في هذا المثال يقدم ظاهرة الهجرة و الفرار بالخصوص هجرة الأدمغة و المثقفين التي سببتها سوء الأوضاع الأمنية.

---

(1) ينظر -إبراهيم صحراوي -تحليل الخطاب الأدبي(دراسة تطبيقية الرواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا) -دارالآفاق ط1 -الجزائر -1999 - ص199.

(2) - الرواية ص 33.

(3) - الرواية ص 142.

(4) - الرواية ص 72.

6-وظيفة الاستشهاد: Testimonial

يثبت الراوي للملتقي صدق وقائع القصة، حيث يثبت السارد في خطابه المصدر الذي استمد منه معلومات أو درجة دقة ذكرياته كأن يقول "وقعت هذه الحادثة، إن كنت أتذكرها جيدا عام 1956"[1].

تظهر هذه الوظيفة مثلا في الرواية حين يثبت السارد في خطابه المصدر الذي استمد منه معلوماته او دقة ذكرياته، و لقد كثرت الإستشهادات في هده الرواية و هدا بهدف التحقيق و إضفاء بعض من الواقعية على أحداثها.

"كما أن ابن الرئيس محمد بوضياف الذي اغتيل في شهر جوان سنة 1992، يتهم من جديد الجنرالات قائلا انهم متورطون في عملية الاغتيال التي اودت بحياة والده"[2] فالسارد هنا ينقل إلينا حقيقة تاريخية مرتبطة باغتيال أحد الشخصيات السياسية المهمة و هو الراحل "محمد بوضياف" في شهر جوان 1992 و اتهام ابنه الضريع للجنرالات بان لهم يد في ذلك.

"مدينة معسكر لا تزل تحت الصدمة بعد إبادة عائلة بلبشير عن اخرها، المجزرة التي ارتكبها الإرهابيون أدت إلى مقتل 20 ضحية و اختطاف مراهقين في حاجز مزيف بالمكان المسمى "ولاد سدي عمار"[3] السارد يصدر الاستشهاد بوقائع أمنية متدهورة و المتمثلة في إبادة عائلات بريئة واغتيال و اختطاف مراهقين من طرف إرهابيين و إن حاولنا التعمق استنتجنا أن الراوي و أورد هذه العبارة للكشف عن حقيقة الوضع الأمني و السياسي المتدهور في تلك الفترة. نلاحظ هذا النوع حاضر بكثرة و ذلك لاعتماد الراوي على دقة ذكرياته في الكثير من محطات هذه الرواية.

---

(1) - جميل شاكر المرزوقي -مدخل إلى نظرية القصة ص109.
(2) - الرواية ص 263.
(3) - الرواية ص 117.

7-وظيفة إفهامية Conative أو تأثيرية Impressive :

و تتمثل في "إدماج القارئ في عالم الحكاية و محاولة إقناعه أو تحسيسه و تبرز خاصة في الأدب الملتزم أو الروايات العاطفية"[1]، أي السعي إلى إقناع الملتقي بصدق عواطف و معانات الشخصيات، فيلجأ إلى أساليب معينة و من ثمة تجعل القارئ يتأثر و يتعاطف مع تلك المواقف.

و هي الوظيفة التي تركز على مشاركة السارد في القصة المروية، بمعنى دراسة العلاقة التي تجمعهما والتي لها طابع عاطفي و أخلاقي و ذهني بحيث يتخذ طابع الشهادة فقط، و يبرز حين يلمح السارد إلى المصادر التي استقى منها أخباره و هذا ما يطلق عليه تسمية البينة أو الشهادة. [2]

ففي هذه الرواية كثيرا ما يحاول إدماج المتلقي في الأحداث و جعله يتعايش معها و الشخصيات و ذلك من خلال تسليط الأضواء على الأشياء و الأحاسيس و المشاعر فمثلا شخصية الأستاذ هي من الشخصيات التي ذاقت مرارة الحب و خاصة أنه لم يصارح محبوبته بحبه، مما كلفه تضييعها و بالتالي المعانات في البحث عنها في الجزائر، تونس، في إيطاليا و في إفريقيا لكن عبثا شاءت الأقدار للسعادة أن لا تكتمل لأن الأستاذ يصل دائما متأخرا إلى أن دفع حياته ثمنا لإيجادها، فكل هذه المعاناة و المقاساة التي تتخبط فيها هذه الشخصية، تستمل المتلقي و تجعله يتعاطف معها و يحس بآلامها و خاصة و إن الإنسان يتأثر كثيرا عندما يتعلق الأمر بمثل هذه الأنواع من المواضيع الحساسة.

و الأسوء و المؤثر أن الأستاذ مات دون أن يتلقى بآمال من أجل ذلك لم يجد الراوي أفضل من الواقع المعاش لكي يؤثر في القارئ و المتلقي بصفة عامة. "حتى لو كنت عفريتا، ما استطعت وسط هذه الحرارة، ألم يطلب منك الطبيب أن تراعي حالتك".[3]

---

(1) - جميل شاكر المرزوقي -مدخل إلى نظرية القصة ص110.

(2) - جيرار جنيت -خطاب الحكاية (بحث في المنهج) تر محمد معتصم عبد الجليل الأزدي -عمر حلي-منشورات الإختلاف -ط1 -المملكة المغربية - 1996 -ص 265.

(3) - الرواية -ص 117.

"هل أنت متأكد بأنه لا يزال حيا؟ في ظروف الحرب الأهلية التي نعيشها لاشيء أصبح **مؤكد**".[1]

"أعتبريني غريبة إن شئت...لكن دعيني أساعدك...، دعيني أخفف عن قلبي ثقل الذنب تضرعت".

إن مثل هذه العبارات و الإستفهامات إلى جانب التكرارات كثيرة في هذه الرواية و لقد انتقينا ما انتقيناه على سبيل المثال لا الحصر.

نستنتج هنا أنه تنوعت الوظائف السردية التي نستشفها من خلال الرواية نجد تقريبا جميع هذه الوظائف: وظيفة التنسيق، الوظيفة التعليقية، الوظيفة الإفهامية، و التأثيرية، الوظيفة الإيديولوجية لكن نلاحظ غياب الوظيفة الإبلاغة رغم إننا نلمسها عند قراءتنا لهذه الرواية.

(1) - الرواية 122.

الأشكال السردية:

لكي يتخذ الراوي الأشكال التي تقدمت، فإنه يلجأ إلى استخدام الضمائر.

فالضمير يقترب إلى اعتباره عمدة في التحليل السردي في مقولة الصوت السردي، لأنه يرتبط بشكل وثيق بالسارد و علاقته بشكل و نوع الضمير أو الضمائر الواردة في الخطاب الروائي، و الروايات تكتب عادة بصيغة الغائب أو بصيغة المتكلم، و نحن نعلم ما ينقل إلينا بصيغة الغائب ليس كما ينقل إلينا بصيغة المتكلم أو المخاطب خاصة وضعنا كقراء يتبدل تماما بالنسبة لما يقال لنا.

و قد استعملت الروايات ثلاث ضمائر: الغائب و المتكلم، و المخاطب، و لكل واحد منه أهمية الخاصة،فضمير الغائب ينقل ما لا ينقله المتكلم أو المخاطب، و الروايات القديمة أشتهرت باستعمالها الضمير الغائب، ومع تقدمها ذهب الروائيون إلى اختراع ضمير المتكلم و المخاطب [1] و لكن هذا السلوك السردي لم يكن مجرد حب التغيير، و إنما كان حتما لغايات تقنية و فنية أيضا، تتيح للعمل السردي أن يتخذ أبعادا دلالية و جمالية تفضي إلى أبعد أشواطه [2]و هذه الأشكال تتمثل فيما يلي:

1السرد بضمير الغائب:

هو الشكل السردي القديم الذي تجسده روايات ألف ليلة و ليلة، و هو سيد الضمائر الثلاث، لأنه يعد وسيلة ناجحة يمرر الكاتب أفكاره من خلالها دون أن يظهر في الواجهة، و لا يتدخل و لا يتعرى أمام القارئ أن يتعامل مع الأحداث على أنه مجرد راو لها و لا صلة له بالحديث و بالعمل السردي.

فضمير الغائب "هو أبسط الصيغ الأساسية للرواية و الأكثر توظيفا و أيسرها فهما على المتلقي، فالضمير الغائب "هو" هو القناع الذي يتموقع خلفه الراوي (الكاتب) حتى يتمكن من تقديم أفكاره و تصوراته دون أن يتدخل بصفة مباشرة"[3]، أي أن هذا الضمير يتميز بالبساطة و كذلك بالنسبة عالية في الاستعمال و هو أسهل إستوعابا من قبل القارئ و هذا الضمير يمثل القناع بالنسبة لراوي لتجسيد أفكاره دون أن يظهر له أثر داخل العمل الروائي.

(1) - ينظر –الشريف حبيلة - بنية الخطاب الروائي ص300.
(2) - ينظر -عبد المالك مرتاض - في نظرية الرواية. ص194.
(3) - الشريف حبيلة –بنية الخطاب الروائي -ص 302.

إن ضمير الغائب يجعل السارد مجرد راو للأحداث و هذا ما يبعده عن الكذب و هو عبارة عن وسيلة لتوسط بين ما يسمعه القارئ و هو عارف بكل ما تتصف به الشخصية، و يقوم أيضا بعملية التأثير على المتلقي و بهذا فإن العمل السردي عبارة عن نقل لأحداث و أخبار تبتعد عن الصدق الفني.[1]

فالراوي في هذا النوع من السرد إذا غاب يروي بالضمير "هو" و في غيابه ذلك عن الأحداث و السرد ويحكي من الخارج و به تنتهي الرواية.

2-السرد بضمير المتكلم:

في هذا النوع من السرد يتحدث الكاتب بضمير المتكلم على لسان البطل، أو طريق إسناد السرد إلى الراوي أو على لسان شخصية ثانوية.

و هذا الضمير يورد في المرتبة الثانية من حيث أهمية في البناء السردي بعد ضمير الغائب و قد استعمل منذ الازل و يظهر خاصة في حكي شهرزاد حيث كانت تفتح حكاياها في الف ليلة و ليلة بلفظة بلغني [1] و غايته تكمن في وضع بعد زمني بين زمن الحكي و هو زمن الحدث حال كونه واقعا، و الزمن الحقيقي للسارد و هي اللحظة التي تسرد فيها الأحداث، فالسارد ينطلق من الحاضر نحو الماضي، و كأن الحدث قد وقع بالفعل [2] و لضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية و السردية بين السارد و الشخصية و الزمن جميعا و من جمالياته:

- دمج الحكاية المسرودة في روح المؤلف.
- يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي و يتعلق به أكثر.
- يحيل على الذات فمرجعيته جوانية.
- التوغل إلى أعماق النفس، و تقديمها للقارئ كما هي لا كما يجب أن تكون.[3]

---

(1) - ينظر طاوس حمادي - آليات السرد في رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر لعزالدين جلاوجي - مذكرة لنيل شهادة الماستر - جامعة بجاية - 2014/2013 - ص17 .

(2) - ينظر -عبد المالك مرتاض - تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن) ديوان المطبوعات الجامعية -بن عكنون -الجزائر -1990 - ص 196.

(3) - ينظر -عبد المالك مرتاض - في نظرية الرواية .ص 185.

و الراوي بهذا الشكل يندرج ضمن ما سماه النقاد الرؤية مع

3-السرد بضمير المخاطب:

إن هذا الشكل يعد من أحدث الأشكال عهدا و نشأة في الكتابات السردية المعاصرة، فهو يأتي في المرتبة الثالثة من حيث التصنيف و هو الأقل ورودا و الأحداث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة، واشتهر باستعماله في فرنسا "ميشال دوتور"(M /D utar) في روايته "العدول" و يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب و المتكلم، فيتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب و يتجاذبه الحضور الشهودي المائل في ضمير المتكلم. (1)

حيث يقال فيه ضمير المخاطب، أو الأنت، فهو يستطيع تصنيف انتماء الشخصية كم يستطيع أيضا وصف الكيفية التي تنتج فيها اللغة. (2)

و لهذا الضمير مزايا كثيرة منها:

- "يجعل الحديث يندفع دفعة واحدة، لتجنب انقطاع تيار الوعي.
- يتيح وصف وضع الشخصية، و الكيفية التي تولد اللغة فيها". (3)

يجعل السارد مرتبطا اشد الارتباط بالشخصية الروائية ملازما لها، ملتصقا بها، مزعجا إياها، فلا يدر لها أي حيز من حرية الحركة، و حرية التصرف"(4)

أي أن هذا الضمير يقوم على التسلسل الزمني، و أيضا يصف الشخصية باستعمال اللغة و له علاقة وطيدة بالشخصية.

و ضمير المخاطب يمكن أن يحل محل ضمير الغائب "هو" و ضمير المتكلم "أنا" و بذلك يجعل الرؤية السردية تنشطر إلى شطرين مما يمكن للمؤلف من وصف الأشياء الخارجية دون انقطاع الوعي.

(1) - ينظر -عبد المالك مرتاض - في نظرية الرواية .ص 185.
(2) -ن -م ص 185.
(3) -ن -م ص 192.
(4) -ن .م .ص194.

الرؤية السردية:

لقد استأثرت مقولة الرؤية السردية La Vision Narrative بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية المخصصة للرواية، و هي تعد من أهم المشكلات إثارة للاهتمام، أين حظيت بالمكانة العليا خلال القرن 20.

و هي تعتبر من بين العناصر التي تساهم في تشكيل أنساق الخطاب السردي كما تمثل أهم القضايا الأساسية التي شغلت كتاب الرواية و نقادها، هذا ما جعلها تدخل في دائرة النقاش و يكثر الجدل حولها، فلقد اكتنف هذا المصطلح نوع من الغموض و الالتباس باعتبار تعدد الدلالات المتصلة به.

و أول باحث يوجه في هذا النطاق 'ستيفان طودروف' الذي حاول موقعه هذا المفهوم كمقولة سردية ضمن مقولتين آخرين جعلهما مدار تحليل الخطاب السردي بوجه عام و الخطاب الروائي بوجه خاص، و في سنة 1966 قام طودروف بالتمييز بين الحكي كقصة و كخطاب و من خلال موازاته بين الجملة و الخطاب على صعيد التحليل، أبرز إمكان تحليل السردي من جهة الزمن و الصيغة كمقولات للحكي انطلاقا من استيحاء اللسانيات كما اعتبر جهات الحكي في معناها الأصلي الدال على الرؤية أو النظر في الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي و ذلك في علاقته بالملتقي، و اعتبر أن قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه و قصة إلا من خلال الراوي، و تبعا لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين (الهو)، و الأنا (في الخطاب) أو بمعنى أخر علاقة الشخصية و الراوي.[1]

و ترتبط عامة هذه الرؤية بالطريقة التي يتم فيها معرفة القصة من قبل السارد، و في النقد الانجليزي يعرف بمصطلح وجهة نظر Viewpoint و يوجد أيضا مصطلح أخر و هو المنظور السردي.[2]

و يعرف واين بوث مصطلح زاوية الرؤية بقوله: "إننا متفقون جميعا أن زاوية الرؤية هي بعض من المعاني مسألة تقنية و وسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه"[3]، فهذا التعريف يوضح أن الرؤية عند الراوي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة و يتمثل الشرط في تحديد هذه التقنية في الغاية التي يهدف أليها الكاتب، و لابد أن يكون مأثرة على القراء.

(1) - ينظر -سعيد يقطين - تحليل الخطاب الروائي . ص292 -293.
(2) - ينظر -محمد بوعزة - تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم) -ص76.
(3) - حميد لحميداني -بنية النص السردي - ص46.

انطلق بويون في حديثه عن الرواية و الرؤيات من علم النفس و من تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية و علم النفس استنتج ثلاث رؤيات و هي:

1-الرؤية من الخلف: Vision Par Derrière

أي أن السارد عالم بكل شيء و حاضر في كل مكان و يرى أكثر مما ترى الشخصية و الدليل على ذلك وصفه حالتها النفسية إضافة إلى استعمال ضمير الغائب "إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في ذهن بطله و ما يشعر به في نفسه، فليس لشخصياته الروائية أسرار و تتجلى شمولية معرفة السارد إما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد و ذلك ما لا تستطيعه أي من هذه الشخصيات، و إما في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها".(1)

يقول السارد "أثناء الطريق راح الغريب فكر، و هو يتامل الاماكن التي كان يمر بها، بمبانيها الوطئ، وبالحركات الرتيبة للماره فيها وباشجارها القليلة، المتفرقة، و بهدوها الكئيب قائلا في قراره نفسه:(ربما مررت بهده الاماكن) (2)، ففي هذا المقطع الراوي اعتمد على الرؤية من الخلف فهو غاص في نفسية شخصيته و تعرف على أفكارها و شعورها و معرفته استذكار للماضي، و قوله: "كانت الأمطار تتدفق بحدة و عنف على القرية الصغيرة المنكمشة على نفسها"(3) و هنا يتضح لنا أن الراوي يعرف مجريات الماضي و حتى حالة الطقس في ذلك الوقت.

و قوله "أمسكت آمال آلتها الفوتوغرافيا و راحت هذه المرة تلتقط الصور"(4) فالراوي يسبح مع ذكريات "ونلس خضراوي" وراح يشارك في استرجاعها.

و قوله أيضا: "فجعلت دقات قلبه تتسارع بعض الشيء"(5) فهو مدرك بانفعالات الداخلية، و معرفته أنه أحس بالخوف و هو شعور داخلي لكنه استطاع التعرف عليه، و مجمل هذه الرواية هو أن السارد فيها لا تحكمه لا حواجز داخلية و لا خارجية في تصوير كل حدث يريد الغوص فيه، فهو عارف بكل شيء.

---

(1) - محمد بوعزة -تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم) -ص77.
(2) - إبراهيم سعدي -بحثا عن آمال الغبريني -ص16.
(3) -ن . م . ر ص29.
(4) -ن . م . ر ص128.
(5) -ن . م . ر ص12.

2-الرؤية مع: Vision Avec

هذا المظهر منتشر في الأدب في العصر الحديث، و هنا السارد يعرف بقدر ما تعرف الشخصية الروائية و لا يستطيع تفسير الأحداث قبل أن تتوصل إليها الشخصية، و العنصر المهيمن في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، أي أن الشخصية هي نفسها من تقوم بسرد الأحداث و نجدها خاصة في السير الذاتية، كما يوظف القاص كذلك ضمير الغائب بشرط أن يتساوى السارد في المعرفة مع الشخصية، و ذلك بالمحافظة على الانطباع الأول الذي يستوجب بأن تكون تلك الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي،و العكس كذلك بالنسبة

لهذا الأخير، و هذه الرؤية تندرج ضمن السرد الذاتي و الراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة [1]، و هنا يمكن القيام بتمييزات كثيرة فمن جانب يمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير المتكلم المفرد أو بضمير الغائب و لكن دائما بحسب الرؤية التي تكونها نفس الشخصية عن الأحداث.

و من أمثلة ذلك الراوي بضمير أنا قوله:"حاولت أن أزورك من قبل مرة، لكن الطبيب قال لي أنك مازلت ضعيفا"[2]فهو قد تكلم على لسان شخصية مهدي مظهرا قوله و رغبته، دون أن يزيد عن شيء فوق معرفة مهدي.

و قوله:"ظل الغريب واقفا بضع لحظات غير بعيد عن مدخل الفندق قبل أن يتحول نحو اليمين، باتجاه مصلحة الاستقبال"[3] و قوله أيضا "راحت تتلألأ حبات من العرق على جبين الغريب الذي كان مشدودا إلى موج شريف"[4] فهنا رغم أنه استعمل ضمير الغائب "هو" إلا أن الرؤية و المنظار لم يتعدى معرفة الشخصية وإنما بقي في نطاق أن الشخصية عالمة بما قاله الراوي.

الراوي بضمير الغائب يتحلى في قوله:"تصبح على خير، وناس قال، مدير المفتاح في قفل غرفته".[5]

(1) - ينظر -حميد لحميداني - بنية النص السردي. ص48.
(2) - إبراهيم سعدي -بحثا عن آمال الغبريني - ص81.
(3) - ن .م ص03.
(4) - ن .م ص25.
(5) - ن .م ص188.

3-الرؤية من الخارج:

أي أن معرفة السارد تكون أقل من معرفة الشخصية الروائية، و قد يصف لنا ما يراه و ما نسمعه لا أكثر، ولكنه لا ينفذ إلى أي ضمير من الضمائر طبعا إن هذه النزعة الحسية الخالصة لا تعدو أن تكون مواضعه، ذلك لأن السرد ينحصر في مستوى مثل هذا الوصف الحسي الخارجي غير معقول، لكنه موجود كنموذج ضرب من ضروب الكتابة، و ضروب السرد التي من هذا النوع أقل بكثير من أنواع السرد الأخرى.

و مثل ذلك قوله: "لم يكن به غير زبون إفريقي بدين مرتديا جبة زرقاء، بلا ذراعين".(1) فهو هنا قد اكتفى فقط بوصف خارجي لشخصيته و كذلك قوله: "أخرج علبة الياغورت و زجاجة الحليب من الثلاجة و وضعها على الطاولة الكبيرة المجاورة للسرير".(2)

ظهرت في الستينات دراسة مهمة عن بلاغة الرواية على يد "واين بوت" حيث ركز فيها على وجهة النظر والمسافة، و يميز بين نوعين من الرواة المشاركون في القصة المحكية كشخصيات من جهة، و غير المشاركين من جهة ثانية، و على هذا التمييز يوضح نوعية الرواة انطلاقا من علاقتهم الترابطية مع القصة على هذا الشكل. (3)

*الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب):

نجده في كل الروايات و لو كانت سيرة ذاتية،و الكاتب الضمني مختلف و هو ليس الكاتب الإنسان.

*الراوي الممسرح (الممثل):

و هو كل شخصية مهما بدت متخفية و تتداول الحكي: و تعرض نفسها و ضمن هذا النوع نجد أنواع أخرى من الرواة الراصد - الراوي الملاحظ (الشاهد)، الراوي (المشارك). (4)

*الراوي غير الممسرح (غير الممثل):

و هو الراوي الذي يشتبه بالكاتب الضمني "فلا نستطيع التفريق بينهما، في حين هناك عمليا فرق بينهما لأنه دوما هناك وسلطة بيننا كقراء و بين الحكاية".(5) أي أن هذا الراوي مثله مثل الكاتب مع وجود فوارق بسيطة تظهر في عملية القراءة.

و أول السرديين الذين عمدوا إلى تحليل الخطاب من وجهة سردية تودوروف الذي ميز في الحكي بين القصة و الخطاب و اعتمد تقسيم بويون الثلاثي مع التغييرات:

---

(1) - ينظر -سعيد يقطين - تحليل الخطاب الروائي . ص291.

(2) - ن . م . ص 04.

(3) - ن . م . ص 21.

(4) - ينظر -محمد عزام -تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية -دراسة في نقد النقد -إتحاد كتاب العرب -دمشق.2003 ص177.

(5) - الشريف حبيلة -بنية الخطاب الروائي - ص293.

1-الراوي أكبر من الشخصية: (الرؤية من الخلف):

و تستعمله الرواية الكلاسيكية، و هنا الراوي كلي المعرفة يعرف أكثر من الشخصيات.

2-الراوي يساوي الشخصية (الرؤية مع):

و ينتشر في الراوية الحديثة، و هنا الراوي يعرف ما تعرفه الشخصية.

3-الراوي أقل من الشخصيات (الرؤية من الخارج):

في هذا الشكل يعرف الراوي أقل مما تعرفه جميع شخصياته.

و بهذا فإن تدوروف قام بإعادة صياغة تقسيم بويون، و ذلك من خلال إعطاء لمفهوم الرؤية أهميتها في تحليل الخطاب الروائي، و تظهر بعدها أكثر من النظرة العلمية التي بينت أهمية الراوي في السرد. [1] "و بناءا على عمل بويون و تودوروف يقدم جنيت تصوره، و ذلك بعد استبعاد مفاهيم مثل الرؤية و وجهة النظر و تعويضهما بالتبئير الذي كان أكثر تجريدا و أبعد إيحاء للجانب البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات" [2] و الذي قسمه إلى ثلاث أقسام:

أ-التبئير في درجة الصفر أو اللاتبئير: الذي نجده في الحكي التقليدي.

ب-التبئير الداخلي: سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعدد و هو الرؤية مع و السارد يساوي الشخصية.

ج-التبئير الخارجي: و هو الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية [3] و نستنتج من خلال كل هذا أن جرار جنيت قد اعتنى بهده الرؤى نتيجة لتغييرات التي تسببها داخل العمل الروائي، بحيث كان يطلق عليها المروقات المنعزلة فهو يستخرج كل ما يتصل بالاخبارات الرائدة أو الناقصة و يربطها بالتبئيرات في علاقته بالقارئ[4] "و يرى أن موقع لبتبئير لا يعمل عملا أدبيا كاملا، إنما قد يعد جزء محددا من الرواية". [5]

فعلى هذا الأساس إذن قسم كل من "بويون" و "بوت" و "تودوروف" الرؤية السردي كل حسب وجهة نظره و رؤيته لطريقة المثلى لتحليل الخطاب السردي.

(1) - الشريف حبيلة -بنية الخطاب الروائي -ص 294-295.

(2) - سعيد يقطين -تحليل الخطاب الروائي - ص297.

(3) - ينظر -محمد عزام - تحليل الخطاب الأدبي - ص177.

(4) - ينظر -سعيد يقطين تحليل الخطاب الرائي - ص 297.

(5) - الشريف حبيلة -بنية الخطاب الروائي - ص 293.

حاولنا من خلال هذه الدراسة إبراز خصائص الخطاب السردي في رواية "بحثا عن آمال الغبريني"، و من أهم الخصائص ما يلي:

*تنوع أسلوب السرد الذي وظفه الكاتب و الذي ساعد على اعطاء تفصيلات دقيقة حول المكان الذي تحركت فيه الشخصيات.

*استخدام الروائي وظائف سردية مختلفة، تنوعت بين السردية، البلاغية و الإيديولوجية، بهذا استطاع الكاتب بناء روايته بناء جماليا منسقا و منسجما.

*تباينت الأشكال السردية بتعدد الضمائر الواردة، كضمير الغائب و حضور أساليب المسرود الذاتي عند التعبير عن حوانيات الشخصية المحورية، كما اعتمد الروائي على صيغ تعبيرية و رؤى و أصوات، تمنح خصوصيته لتميزه عن باقي الخطابات الأخرى.

الفصل الثالث

تمهيد:

إن تحليل البنية السردية يعتمد على مفاهيم و تقنيات مكن الناقد من الوقوف على بنية النص الأسلوبية، و البنائية و الدلالة. و يمكننا القول بأن الرواية بنية سردية في المقام الأول تعرض فكرة و يبدعها مؤلف حقيقي و يتلقاها قارئ حقيقي، لذا احتلت البنية السردية و ما تزال مكانة معتبرة لذلك فإن الحديث عنها يعد مغامرة يضفي عليها الفضول الذي يحسه الإنسان اتجاه الماضي و اتجاه العوالم الخاصة متعة شيقة.

و إذا أردنا الحديث عن مصطلح السردية لوحدها نجدها مصطلح نقدي معاصر تبلور في ظل التراكم المعرفي النقدي، و أنتج تقنيات تمكن الدارس من الوقوف على مكونات النص الأدبي، فالنقد الأدبي يدرس البنية السردية للنص في علاقة حوارية لا تفصل النص عن سياقه الذي انبثق منه.

فهو نشاط فكري يتناول الخطاب الأدبي الذي هو عبارة عن محصلة معينة تقع بين فعل و فكر يتلبس بعلامات لكي يصبح مرئيا عن طريق الكلمات.

البنية السردية

دراسة الشخصيات:

لا شك في أن الشخصيات من المواضيع الأساسية التي تركز عليها الدراسات الأدبية، فهي تعد محور أساسي في البناء السردي الروائي، حيث لا يمكن تصور أي عمل أدبي سردي بدون شخصيات، فقد أصبحت هاجسا بالنسبة لكل الباحثين، وهذا راجع إلى أهمية المصطلح في أي دراسة تستدعي إلى رصد المكونات السردية للعمل ويكمن عملها في تسيير وتنشيط وإدارة الأحداث داخل النص المحكي، فهي بذلك بمثابة محرك له، فلا يمكن أبدا استبعادها أو إستئصلها من ذلك الحقل.

إذا نظرنا إلى الراوية من حيث كونها عباره عن احداث معينة ذات هدف والتي صاعها وشكلها الكاتب لتشكيل ذلك الهدف أو تمرير رسالة معينة، فالأحداث هذه لا يمكنها أن تتجسد من دون حضور ووجود الشخصيات"فمن الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث، لأن الحدث هو الشخصية، وهي تعمل أو هو الفاعل وهو يفعل"[1] فهي إذن تحتل وتتربع على مكانة مهمة في العمل الروائي.

ولقد وردت مفاهيم كثيرة للشخصية من الناحية اللغوية أو الإصلاحية.

مفهوم الشخصيات:

لغة:

ورد في لسان العرب لإبن منظور " شخص: الشخص، جماعة شخص الإنسان، والجمع أشخاص وشخوص، شخاص، والشخص كل جسم له إرتفاع وظهور والشخيص: العظيم الشخص، والأنثى شخيصة

والإسم شخصية، والإسم الشخاصة، وشخص شخوصا : إرتفع وشخص الشيء يشخص شخوصا: أنتبر، وشخص الجرح : ورم، والشخوص ضد الهبوط.[2]

أما عن الثقافة الغربية فنجد كلمة Person هي مشتقة من الأصل اللاتيني Persons بمعنى ذلك القناع الذي كان يلبس الممثل في العصور القديمة ليؤدي دوره على خشبة المسرح .[3]

ومعنى ذلك أن مصطلح Persons هنا هو ذلك الوجه الأخر المغاير لحقيقة الممثل يلعبها فوق خشبة المسرح، والشخصية هو مجموع أبعاد الإنسان النفسية والفيزيولوجية أي لها ظهور ومكانة وحضور وتدل كلمة شخص

---

(1)- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، (1947-1985)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق -1998 -ص32.

(2)- ابن منظور: لسان للسان (تهذيب لسان العربي)، دار الكتب العلمية- ج2، الباب ا-س، ط1 -بيروت، 1993 -ص685.

(3)- صالح حسن أحمد الدهاري: علم النفس الارشادي -نظريات و أساليب الحديثة، دار وائل للنشر و التوزيع -ط1 -عمان -2005- ص330.

على العظمة والنزاهة والقوة ، وهذا ما يبين لنا إطلاقها على شخص الرسول صلى الله عليه وسلم، لما يتمتع به من أخلاق كريمة وهيئة جميلة ومكانة رفيعة، التي اجتمعت كلها في شخصية محمد صلى الله عليه وسلم.

اصطلاحا :

رغم اختلاف وتعدد تعريفات مصطلح الشخصية في الماضي وزمننا هذا، إلا أن مجمل تلك التعاريف تنحصر في جل ما يتمتع به كل فرد من صفات وخصائص نفسية وأخرى فيزيولوجية يحاول ان يتعايش بها في محيطه وهذا ما نجده في الشخصية الروائية خلال قيامها بالأحداث والأفعال الموكلة إليها داخل الراوية " فتوصف ملامحها وقامتها، وصوتها، وملابسها وسحنتها وسنها، واهوائها، وهواجسها، واماها والامها"[(1)] وهذا القول يوضح مدى تعامل الشخصية في الراوية على اساس انها كائن حي له وجود، فتوصف ملامحها وصوتها وملابسها و سنها و أهواؤها، ذلك أن الشخصية تلعب الدور الأكثر فاعلية في أي عمل روائي و كل هذا ينتجه و يبدعه خيل الكاتب.

لذلك فعلى الروائي أن يكون بارعا و حذق في حسه لتركيب و تسيير شخصياته بغية أن تتلقى استحسانا و قبولا من طرف الملتقي، فيهتم لحسن صياغتها و تصويرها، ضف إلى ذلك ما تولده من لغة ذات جمالية فنية تبعا لجمالية شخصياته المترابطة و المتكاملة و المنسجمة في أفعالها " فالشخصية من أهم مكونات العمل السردي ،لأنها العنصر الحيوي الذي يصطلح بمختلف الأفعال التي تترابط و تتكامل في مجرى الحكي"[(2)] يعني أن الشخصية تحمل قيمة من خلال وصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية التي تساهم من ثمة في ترابطها و تكاملها.

يرى " فليب هامون" أن الشخصية وسيلة وأداة تبليغ و إيضاح، يفترض أن يكون هذا المدلول يقبل الوصف و التحليل، و يذهب إلى أبعد من ذلك بقوله أن هناك شخصيات يدركها القارئ نفسه أي بالرغم أن الراوي في بعض الأحيان لا يقدم لنا توضيحات أو تحليلات لشخصيات معينة، إلا أنه من خلال مجمل القص نستنج نحن القراء صفات هذه الشخصية و ذلك من خلال افعالها و حركاتها و عاطفتها و كذلك طريقة تفكيرها " فهي و حدة تبليغ، ويفترض أن يكون هذا المدلول قابلا للتحليل و الوصف بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك، فيرى أن هناك شخصيات يدركها القارئ نفسه فالشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ،أكثر مما هي تركيب يقوم به النص"[(3)] أي أن تركيب القارئ يكون كلي، شامل فهو متابع لكل صغيرة و كبيرة، وبالتالي تركيبه يكون أكبر و أوسع من تركيب النص لفهم المتخيل السردي.

---

(1)- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شبلي، الأمالي لأب علي حسن ولد خالي، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ط1 -2009 ص68 .

(2)- عبد القادر شرشار: خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني –دراسات الوحدة العربية ط1- بيروت -2005 – ص29.

(3)-ن –م ص91.

بهذا نتوقف على اهمية هده التعاريف في دراسة الشخصية التي تمثل محورا أساسيا في أية دراسة سردية، فنالت اهتمام العديد من الدراسات، وشغلت حيزا هاما في العمل الأدبي، هذت ما أدى إلى وجود اختلاف في تعريفهم لمفهوم الشخصية، فالشخصية هي "كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف" (1) ، يجب أن تكون الشخصية وفق هذا المفهوم عنصرا متحركا في تسلسل الأحداث و تطورها فهي عبارة عن كائن يتصورها و يتخيلها الكاتب من خلال المشاهد التي يرسمها.

وظف الروائي في روايته أسماء متعددة و ظهرت عنايته في اختيارها" على نحو يكشف عن جانب كبير من الشخصية في أول ظهورها، حيث يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة و منسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيه و للشخصية احتمالاكا (2)، ضف إلى أن أسماء الشخصيات يكون درجة أولى نتاج البيئة الاجتماعية بسبب ارتكاز الروائي على قواعد التسمية الاجتماعية و لدراسة الشخصية ينبغي التميز بين الشخصيات انطلاقا من أنواعها، بحيث يوجد نوعين من الشخصيات:

أ –الشخصيات الرئيسية:

فهي تسير معظما لأحداث في العمل الروائي و لها علاقة مباشرة بالشخصيات الثانوية و التي نجدها متناهية، تمثل الشخصيات الرئيسية نماذج إنسانية تتميز بالتعقيد و لا تكون شخصيات بسيطة، وهذا ما يجعلها تجذب القارئ إليها،و هي التي تستأثر باهتمام السارد حين يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التمييز، فيكون حضورها أكثر من غيرها و أيضا مكانتها أعلى و أهم، فتكون بذلك محط اهتمام السارد نفسه، و كذلك الشخصيات الأخرى "(3) .

إن الشخصية الرئيسية ونظرا للاهتمام الذي تحظى به من طرف السارد، يمكن أن نقول أنها جوهر الموضوع بكامله و أنه من أجلها و جدت الشخصيات الأخرى، و عليها يتوقف فهم التجربة المطروحة في الرواية، و عليها أيضا نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي.

و من خلال قراءتنا للرواية " بحثا عن أمال الغبريني" فإننا نستنتج أن الشخصية الرئيسية تتمل في كل من امال المهدي و الغريب ، فإبراهيم سعدي صب جل اهتمامه عليهم من بداية الرواية إلى غاية نهايتها.

و الآن سنتعرض لهما بالتفصيل:

---

(1) - عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية ص 68.

(2) -ن -م -ص 87.

(3) - ينظر محمد بوعزة -تحليل النص السرد -ص 56.

أ – 1– أمال:

هنا امال في الرواية حاضرة بغيابها الذي يؤثر بشدة على مسار الاحداث، و هي ولدت أثناء الحرب من ضابط فرنسي و ام تنازلت عنها بعد ولادتها و لا احد يدري بمصيرها، وهي شابة في مقتبل العمر تحصلت على شهادة الليسانس كانت طالبة الأستاذ " ونيس خضراوي".

وقد اختار الروائي هذا الاسم لما يتميز به من صفات تخدم الدور المنوط إليه، فهو يعني الأمنية في الحياة، و الطموح و الرغبات و كذلك الرجاء و الترقب و انتظار الغد الواعد و الأشياء الجميلة، و أمال في هذه الرواية تتميز بشخصيتها القوية و طموح عالي لتحقيق كل ما تحلم به، صبورة جدا تتحمل المصاعب و المتاعب التي تمر ا، و خاصة عند الاضطراب العاطفي.

الخصائص الفزيولوجية و النفسية:

عرضت الرواية مجموعة من الصفات تجعل القارئ يقع في غرامها، فهي تبدو في منتهى الروعة، منفردة في شكلها و جمالها الفاتن شعرها الاشقر، و قامتها الهيفاء و لامبالاتها الفطرية[1] ويظهر لنا أيضا فتاة متفتحة وطائشة و [illegible] كل ذلك نتيجة الحرمان و الوحدة و الألم الذي عاشت في كنفه بعيدا عن والديها، ضف إلى ذلك انها كانت مرحة نشيطة، ومنبسطة و عفوية جئت لإزعاجك كالمعتاد فهل المحترم جاهز[2] دون أن ننسى حالات الحزن و الكآبة التي تغمرها أحيانا، و كثيرة المخاطبة للناس فهي تقيم علاقات كثيرة "صحيح أن آمال لها عادة سيئة فهي تخالط الناس بسهول"[3] و هكذا تغيب آمل عن الأنظار لا أحد يعلم بوجودها.

أ–2– المهدي:

قام الكاتب منذ البداية بتصوير يوميات المهدي و حالته النفسية خصوصا بعد مجيء الغريب و رغبته في معرفة حقيقة هذا الرجل. فالمهدي كل يحب آمال و أقام معها علاقة عند مجيئها إلى الفندق و بعدها يكتشف حقيقة الغريب بأنه أستاذ آمل و جاء للبحث عنها و لكن رغم اكتشافه لذلك إلا أنه عزم على إبقاء الصداقة و في الفتره الاخيره دخل علم المخدرات، و نتيجة للاحداث التي شهدها و تاثر بها قرر العوده إلى الشمل.

و المهدي اسم عالم مذكر، أشتق من الفعل هدى و المعنى المرشد الواعظ، مبين طريق الخير و الإيمان، فهذا ما يجسده في هذا المتن الروائي.

---

(1) - إبراهيم سعدي – بحثا عن آمال الغبريني – ص 129.
(2) -ن –م .ص 54.
(3) -ن –م .ص 54.

الخصائص المرفولوجية:

لم يقدم إبراهيم سعدي هذه الشخصية تقدما منفصلا لذلك لم نعثر على تصوير لصفات الفزيولوجية بشكل مباشر إلا القليل فهو كما قال شاب في مقتبل العمر و يظهر أنه يتمتع بالقوة و "وقع نظره على شخص يبلغ من العمر حوالي ثلاثين سنة..."[1]

الخصائص النفسية:

في البداية صور لنا شخصية المهدي من الناحية النفسية، يشوبها القلق و الفضول و الحيره لمعرفة حقيقة الغريب كما يتمتع بفضيلة حسنة هي المساعدة، شخص متفهم حريص، حذر ليس متسرعا و يقدر مشاعر الآخرين "رأى من غير المناسب أن يحرجه"[2]، كما نلتمس من خلال تعامله و طريقة تفكيره أنه شخص عطوب محب لا يحمل غلا و لا أنانية في قلبه و هو حساس يحرص على كرامة و صفاء قلبه.

و بهذا ترسم لنا الرواية معالم الشخصية، فتقرب لنا الصورة الحقيقية لمظهر الخارجي و ما يختلج بداخله من مخاطر تحدد نمط حياته، فكان دائما حريصا على أن لا يصدر منه شيء يؤذي به الآخرين و أصبح في الصحراء رجلا تائها و ضائعا، نتيجة الأوضاع التي حالت بالجنوب.

أ-3- الغريب:

و هو مصطلح أطلقه الروائي على الأستاذ "ونيس خضراوي" و به بدأ أحداث روايته يوم دخوله الفندق، فهو غريب بالنسبة لذلك المكان و في تصرفاته و كلامه، و هنا تبدأ رحلته الجنوبية و إصراره على البحث عن طالبته "آمال"، فقد صارع الظروف الطبيعية و الموت الذي يلاحقه جراء حالته الصحية الصعبة و المزرية إلا أنه الح على مواصلة البحث و الذي ادى به في نهاية المطاف إلى الهلاك و الموت و اين؟ في مالي.

و استعمل الروائي هذه الكناية باعتبار أن هذا الرجل ليس من القوم،و لا من البلد و هو غير معروف و لا مألوف و أيضا باعتبار غرابة تصرفاته.

الخصائص المرفولوجية:

يتبين أن الرواية لم تولي الاهتمام لهذه الخاصية، إلا غالبا و ربما يعود ذلك إلى أن الكاتب لم يكن لها أهمية، فحسب النص، "ونيس خضراوي" رجل لا يتمتع بكامل عافيته الجسدية، فالمرض من جهة و آلامه من جهة أخرى، و هذا ما جعله شخص ضعيف و مهموم فكان "النحيل، الطويل القامة، الذي يحمل نظارتين

(1) - إبراهيم سعدي – بحثا عن آمال الغبريني –ص17.

(2) -ن –م .ص 45.

يضاوين"[1] هكذا كانت هيئته الخارجية إلى جانب أنه "الضعيف، المريض، المهزوز"[2]. و هو شخص منحط العزيمة، يائس مقهور، فهو نموذج لبعض الأشخاص داخل المجتمع، فالروائي أعطى لنا صورة خيالية و واقعية في نفس الوقت.

الخصائص النفسية:

كانت حالته النفسية مثل للشخصية المهووسة، إذ يكسوها الحزن و الضياع و الانكسار و هذا منطقي فالحياة أصبحت عنده كمن يقطع الحديد، فهو في رحلة غريبة لا يدرك مصيرها. فقد مل من شدة البحث و هو يجاهد بكل ما تبقى من قوته، و يبدوا أنه تحكم فيه عواطفه و غرائزه "فهو لم يكن يتصرف بعقله كما هو شأنه كلما تعلق الأمر إلا بغريزته"[3]. و كان دائما يشكو من المرض و يأبى إخبار الأخرين بذلك، فكان يتألم في غرفته و يوضح لنا السارد ذلك "كان الغريب يتقيا في صخب و عنف في غرفته المجاوره"[4] و هذا الغريب "ينبعث فيه ما يسميه البعض الجمال الباطني"[5] فرغم افتقاره للوسامة و الشباب إلا أن جماله باطنيا بكل ما يحمل من طيبة و وفاء و إخلاص في قلب الضعيف.

و على الرغم من اهتمام الكاتب بالشخصيات الرئيسة برصد داخلها و خارجها ليطلعنا على مدى عمق مأساتها، و كان لزاما عليه أن يتبعها بشخصيات ثانوية، على الرغم من أنها لا تتخذ دور البطولة حقا، و أن حضورها عابر إلا انها تخدم النص لتتميمه و تعطي صورة عن المتخيل السردي.

ب-الشخصيات الثانوية:

هذه الشخصيات لا تحظى باهتمام السارد في بناء العمل السردي فهي تقوم "بأدوار محددة، إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية، أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد من حين لآخر، و قد تقوم بأدوار تكميلية مساعدة للبطل أو معيقة له، و غالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهدة لا أهمية لها في الحكي، و هي بصفة عامة أقل تعقيدا و عمقا من الشخصية الرئيسية، و ترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها، و غالبا ما تقدم جانبا واحدا من جوانب التجربة الإنسانية".[6]

---

(1) - إبراهيم سعدي – بحثا عن آمال الغبريني –ص 61.
(2) -ن –م .ص 30.
(3) -ن –م .ص 19.
(4) -ن –م .ص 39.
(5) - محمد بوعزة – تحليل النص السردي –ص 57.
(6) -ن –م .ص 57.

فنلاحظ أن حضورها شغل حيزا صغيرا و غيابها لا يؤثر في مفهوم النص، و دورها بسيط لا يغير مجرى الحك، و نجد أن الكاتب لا يول أهمية لهذه الشخصيات، فلا يتعمق فيها و لا يحللها و إنما يمر عليها فقط دون الغوص فيها، لكن لا ننسى أهمية وجودها حيث يستدعيها الكاتب كعوامل مساعدة لانجاز المهمة التي أوكلت من أجلها و بالتالي تشد ثغرات النص و من بينها:

ب-1-موح الشريف:

و هو الشاب الذي يعمل في مصلحة الاستقبال و كان شخصا مميزا و محترم و كانت له رواسب خفية عن آمال في النهاية أصيب بمرض خبيث فصارع المرض.

و الشريف معناه صاحب الشرف و المكانة العالية هذا ما يجسده في الرواية فهو أنيق بطبعه و هذا ما تقتضيه طبيعة عمله بأن يتميز بالمكانة العالية، طيب القلب و متسامح بحيث يعتبرونه شريف لكن ذلك مخالف للواقع عند اكتشافهم لخطأه الذي أودى بحياته إلى الهلاك.

الخصائص الفزيولوجية و النفسية:

يتميز بأناقته الدائمة، و هذا ما يليق بمكان عمله "كان واقفا في مصلحة الاستقبال بهيئته المعهوده ببدلة رمادية أنيقة و ربطة عنق، مع شعر قصير و انتصاب خال من أي خلل"[1]. فهيئته تعكس صورته الحقيقية، فهو شخص حذر و فطن، ملتزم بعمله يؤدي واجبه على أحسن وجه فوصفه السارد كما يلي: "بشعر رأسه الأسود و تسريحته الصارمة واقفا أمام المكتب وقفة ثابتة و عسكرية"[2] و يتعامل مع الناس بالتي هي أحسن و يكن الاحترام للكل "موح شريف لم ينظر إليه إلا كما ينظر إلى أي زبون أي باحترام شديد"[3]. فالناس عنده سواسية و لا يتميز بالعنصرية، لكن في النهاية لم يتحكم في نفسيته، هذا ما دفع لارتكاب علاقة غير شرعية زرعت فيه بذور الموت.

ب-2-الإفريقي:

زبون إفريقي، أصله من مالي، له سمعة و صدى سيء من طرف الناس بتصرفاته غير الأخلاقية، و هو مهرب، و في النهاية لقي مصرعه مع المومس داخل الفندق من طرف فتاة اسمها ليليا.

---

(1) - إبراهيم سعدي – بحثا عن آمال الغبريني ص 133.
(2) -ن -م .ص 144.
(3) -ن -م .ص 18.

الخصائص المرفولوجية و النفسية:

اسمه الحقيق "برارا توري" لباسه معروف كبقية الأفارقة "كان يرتدي لباسا إفريقيا فضفاض لامعا، يطغى عليه اللون الأزرق، و يعتمر شاشية مزركشة"[1] كما أنه شخص قوي و بدين و من المعروف أن الأفارقة عامة هكذا "زبون إفريقي بدين مرتديا جبة زرقاء".[2]

أما بالنسبة للجانب النفسي فقد بين لنا السارد أن جميع تصرفاته سيئة للغاية، غير محترم و ليس مؤدب "كل الإفريقي يقهقه بصوت عال. أجهش و جهوري"[3] لقد أعطى هذا الإفريقي صورة غير شريفة و غير أخلاقية، نتيجة سلوكه المشبوه.

و نجد إلى جانب هذه الشخصيات التي سمحت بشكل كبير في تسيير و تكوين الأحداث، شخصيات أخرى كانت لها لمستها و مفعولها الخاص في الرواية، كانت تلعب دور تكملة و سد الثغرات لتحقيق الانسجام و التوافق بين الأحداث و هي:

ب-3-ليليانا:

هو أصل للأسماء ليلى، ليليا و هو ليس من الأسماء العربية و يعني زهرة الزهبق من الرادي و هو ما يعقب النهار من الظلام و هو نوع من مغرب الشمس إلى طلوعها.

ليليانا فتاة إفريقية سمراء، ملكها برارا توري، و هو الذي منح لها الاسم، تتمتع بالأناقة و الجمال "دمية سمراء، متفجرة الجسم، عارية الفخذين، متوهجة العينين، طلت ترنو نحو المهدي بثبات و صمت و ترقب"[4]، و لقد أقام معها المهدي علاقة متحررة جريئة، لها سلوكات غير أخلاقية و مدخنة، و التي تحمل و تخزن في داخلها أحزانا و آلاما و هي التي قامت بقتل "برارا توري" و عشيقته داخل الفندق.

ب-4-سحنون جنجن:

رجل إفريقي، يمارس نشاطات غير شرعية، كتهريب الأفارقة "كان واقفا مع إفريقي يرتدي جبة طويلة زرقاء، ذات حاشية منمقة حول العنق و حول الصدر الرجل كان سحنون جنجن"[5] و الذي باع له المهدي سيارته التي هرب بها من الشمال و هو الدي اخد المهدي و الغريب في رحلته الاولى و ايضا في رحلته الثانية أين لقي حتفه.

---

(1) - إبراهيم سعدي –بحثا عن آمال الغبريني –ص 106.
(2) -ن –م .ص 07.
(3) -ن –م .ص.
(4) -ن –م .ص 221.
(5) ن –م –ص130.

إنه رجل طائش لا مبالي يتمتع بسلوكات غريبة ضف إلى ذلك فهو يتعاطى الحشيش.

ب-5-ممادو كيتا:

و هو لا يختلف كثيرا من سحنون جنجن، فهما صديقان جاء من مالي تميزه بشاشية و لطفه "موهبة ممادو في البشاشة كانت كبيرة لدرجة أن المهدي لم يراه و لو مرة يطبق شفتيه"[1] و هذا لم يمنعه أن يكون رجل عابثا ذو سلوك غير أخلاقي و ممارسات سيئة، فهو مدمن مخدرات.

ب-6-الموس:

اعطي لها هذا الاسم كونها تتعاطى الفجور جهرا، وتمارس الفسق فاجره تلين لمن يريدها مجاهره بالفجور، زانية و هي عشيقة "برارا توري" تبلغ من العمر حوالي ثلاثينسنة "كانت [illegible]وس مرتدية ملابس أوروبية تدخن [illegible]"[2] و هي بحكم و جودها دائما بقرب برارا توري و علاقتها معه فهي لا تختلف كثيرا عنه في الأخلاق و السلوكات المشينة و القبيحة و نجد انها قد لقيت مصرعها في الفندق رفقة "برارا توري".

و هذه الشخصيات سواء الرئيسية أو الثانوية لها حضور فعال و قوي في الرواية، فقد ساهم حضورها في تحقيق مقاصد الكاتب و في نمو و تطور الأحداث داخل المتن السردي أين تعود بنا إلى المضي عند استحضار بعضها و التي لها علاقة بالتاريخ و كذلك التلميح إلى المستقبل، فأبطال الرواية مثلا يشغلون مجريات أحداثها من البداية حتى النهاية.

ما يعني أن الرواية و بكل ما تحمله من رسائل، و مدلولات تعتمد على الشخصيات فهي التي تجعل الأحداث متحركة وساكنة، و تلبسها لباس الحياة أو الموت و تزيد الرواية تشويقا و إثارة و تكسبها الشهرة، بواسطة نضالها و كفاحها من اجل إرساء الحق و العدل و نصرة المظلوم.

و هذا فإننا نجد أن الروائي قد أعطى لنا صورة حية واضحة لطبيعة أهل الصحراء، فقد صور لنا ما تعانيه من انتشار فاضح و واضح لمختلف السلوكات غير الأخلاقية، فالنساء قد أخذن يمارسن مختلف النشاطات غير الشرعية كالتدخين، البغاء، التعري الجسدي، و الذي يخالف عقيدتنا الإسلامية و تقاليدنا و الرجال بدورهم كل همهم ممارسة التهريب و تعاطي الحشيش و إقامة العلاقات مع النسوة و ما زاد الأمر بلة انتشار ذلك المرض الخبيث.

---

(1) - إبراهيم سعدي – بحثا عن آمال الغبريني –ص 130.
(2) -ن –م .ص 132.

اختار الروائي كل الشخصيات من الشمال ليجسد أكثر الهدف الذي يسعى إليه في روايته، فجعل الشخصيات من نفس المكان يجعلها تتقارب في الصعوبات التي تعانيها اثناء تنقلها إلى الجنوب، و نظرها كذلك إلى هذا المكان متشابهة غربة، ضياع، انعزال...إلخ. من الحالات التي تم بها هذه الشخصيات في هذا المكان الاجنبي عنها، خاصة ان الظروف التي جعلتها تنتقل من الشمال إلى الجنوب هي متقاربة او يمكن القول بانها نفسها و ذلك بسبب الرعب المنتشر في الشمال و الحرب الاهلية التي كانت تهدد الجميع.

و أخيرا نستنتج أن المتخيل السردي كله بني على علاقة غامضة بين شخصيتين غريبتين هما "آمال" و"وناس خضراوي"، فبحث "وناس" عن "آمال" هو بؤرة السرد كما يدل عليه عنوان الرواية "بحثا عن آمال الغبريني" و صعوبة إستعاب طبعة العلاقة بينهما هي ما تخلق جو الغرابة في الرواية و يفتحا فعل البحث على احتمالات كثيرة، و تنتهي دون أن نعرف ما آلت إليه تأويل مفتوح هنا يتدخل خيال القارئ ليس لبناء المتخيل السردي وفق معطيات النص بل لاستكماله حسب مخيلته.

الزمن الأدبي:

"ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح علي أحد هذا السؤال، فإني أعرف، و عندما يطرح علي فإني أنذاك لا أعرف شيئا"[1] بهذا عبر القديس اوغسطيس عن موقفه من الزمن و هو على عتبة تاملاته.

كان الزمن و ما يزال يثير الكثير من الاهتمام، و في مجالات معرفة متعددة ابتدأ التفكير فيه من زاوية فلسفية، وخاض فيه الفلاسفة من منظور و مجالات كثيرة منها الفلكية و السيولوجية و المنطقية و غيرها. إن مقولة الزمن متعددة المجالات، و يعطيها كل مجال دلالة خاصة و يتناولها بأدواته التي صوغها في حقله الفكري و النظري.

فالزمن عنصر جوهري في المقاربة الروائية، و هو عنصر ليس قائما بالذات بل مقترب بالرواية، و دراسته تبرز طبيعة الزمن المهيمن في النص الروائي.

مفهوم الزمن:

أ—لغة:

جاء في مادة "الزمن" في لسان العرب "لابن منظور" أن الزمن اسم بقليل من الوقت و كثيره، و الزمن و الزمان هو العصر، و الجمع أزمن و أزمان و أزمنة، و أزمن الشيء: طال عليه الزمن، و أزمن بالمكان، أقام به زمانا، و الزمنة هي البرهة.[2]

"أما عند النحاة، فهناك الزمان البعيد: و الأرجح أنه ما فوق اليومين كما يرجح "عباس حسن". و الزمن القريب: يستخدمه النحاة من غير أن يحدوه بحد".[3]

ب—إصطلاحا:

إذا ما عدنا إلى التعريف الإصطلاحي لمفهوم الزمن فإنه يعسر علينا تحديده و الإمساك بمفهوم واحد فهو من المقولات التي شغلت الفلاسفة منذ القدم لكونه من الأبعاد الغامضة و الصعبة، و له مدلولات مختلفة ومتنوعة من ناحية، و ارتباطه بمفاهيم تجريدية تبحث في الوجود و العدم و الكينونة و الأبدية و الأزلية من ناحية أخرى.

و تجدر الإشارة إلى أن الشكلانين الروس كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، بارتكاز على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث، لأن عرضها في الخطاب يتم بطريقتين:

*إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية، فتأتي الوقائع متتابعة منطقيا، و لهذا ما أسموه بالمتن.

---

(1) -سعيد يقطين –تحليل الخطاب الروائي ص 61.

(2) - ابن منظور –لسان العرب.ص 554 -555.

(3) - المعجم العربي الأساسي –جماعة من اللغويين العرب –المنظمة العربية للثقافة -1989- ص 586.

*و إما أن تأتي هذه الأحداث خاضعة لهذا التتابع دون أي منطق داخلي، و دون الاهتمام بالاعتبارات الزمنية، و هو ما أسموه بالمبني [1].

فالزمن عنصر مهم في البناء السردي للرواية ف"من المعتذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن، و إذا جاز لنا إفتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، و ليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"[2]. أي أن لكل رواية نمطها الزمني الخاص، باعتباره محور البنية الروائية لهذا لا يمكن الإستغناء عنه.

و من المصطلحات الإجرائية المهمة التي طورها السرديات لمقاربة الزمن الروائي مفهوم المفارقات الزمنية" و هي تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة بترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، بحيث تكتسي أهمية في دراسة الرواية و ذلك من خلال منحها حيوية و فرادة، و تخلق بناءا روائيا يتقصاه الروائي و بذلك نكون إزاء مفارقة زمنية توقف إسترسال الحكي التنامي، و تفسح المجال امام نوع من الدهاب و الإياب على محور السرد إنطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة على الرغم من الإختلاف القائم بين الحكاية و السرد، فإن السرد ليس في الواقع سوى إعادة صياغة لأحداث الحكاية.

و لقد ميز "جيرار جنيت" بين نوعين من المفارقات الزمنية و هما:

-النوع الأول يتمثل في:

1-الإسترجاع: Analepses

ففيها يقوم السارد باسترجاع أحداث ماضية لغايات جمالية و فنية في النص الروائي، و يهدف إلى إعطاء نظرة أو معلومات حول الشخصيات و المؤشرات الدالة على زمن الماضي "كنت -كانت".

استخدام الكاتب هذا النوع من الاسترجاع في روايته و يظهر ذلك في محاولته تذكر المهدي بخصوص طفولة آمال اين فرت والدها بعدما انجبتها من الضابط الفرنسي الذي وقعت في حبه اثناء حرب التحرير؟ كيف استطاعت إخفاء حملها مدة تسعة شهور؟ من وضع آمال في دير تابع للأباء البيض؟ من استعادها و تكفل بها؟"[3] و هنا يود السارد أن يخبرنا عن أصل أبويها و السارد عاد إلى ماضي ليسرد لنا هذا الحدث.

كما حاول تقديم بعض المظاهر الخارجية التي تكشف عن العلاقات التي تربط بين الشخصيات سابقا "طلت آمال تسير مع مصطفى نوري أستاذها السابق في الجامعة. على بعد مترين، كما يتبعها خطيبها مع صديق حميم. كانت آمال ترتدي لباسا عاديا، تنورة زاهية الألوان، جميلة و لا ريب، لكن سبق لمصطفى نوري أن شاهدها لابسة إياها أيام كانت طالبة عنده أي منذ أكثر من سنة. أما هو فكان من بين ما تذكر به يوم ذاك

(1) - ينظر - حسين بحراوي -بنية الشكل الروائي -ص 108.
(2) -ن -م -ص 117.
(3) - إبراهيم سعدي -بحثا عن آمال الغبريني - ص 08.

القميص أصفر اللون أهدته له آمال ذات مرة... و لا مرة أسرت آمال في يوم من الأيام لأحد من أفراد تلك العائلة الغريبة كيف أن ذلك الجد أفسد سنوات مراهقتها. لكن الأمر كل معروفا لدى الجميع"[(1)]، ثم يواصل السارد في وصف ماضي الشخصية، و يركز على اهم الجوانب التي تعرضت لها في حياتها و هنا يخص بالذكر آمال التي تزوجت من أومقران ثم تطلقت منه و قد استغرق هذا الإسترجاع ثلاث سنوات لاستكمل هذا الحدث "حين وصلوا إلى دار البلدية، سأل أومقران عن مصلحة الزواج... تفحص بطاقتي التعريف لأومقران و آمال... فتح سجل ضخما و جعل يسجل فيه المعلومات... خرجوا من دون مصافحة الموظف... راحت تسير مع أستاذها السابق مصطفى نوري".[(2)]

و أيضا يوجد في موضوع آخر و هو "أنا بحاجة إليك مصطفى...

و أنا في خدمتك كالعادة آمال

لقد أخذت محاميا...

محاميا؟ لماذا؟

انتهى كل شيء بيني و بين أومقران"[(3)]

كما نجد إسترجاعات قريبة المدى تتمثل في تقديم بعض التفاصيل حول المهدي و هيئته "في الصباح وجد المهدي نفسه في حالة نفسية بائسة، كل صباح كان بدأه بصعوبة و مشقة، كشيء متعب يتعين عليه اجتيازه"[(4)]

"في تلك الأيام كان و هو يعود إلى الفندق الجنوب، وقع بصره على ليليانا، نازلة بهدوء من الدرج النزل. مراها أنساه للحظة عودته أنذاك خائبا من حي الأفارقة بلا خبر عن سحنون... في تلك اللحظات لم يفكر في قريتها التي لحقها الدمار و الخراب فلا شيء فيها بقي يذكر بالأمر".[(5)]

تلعب هذه الاسترجاعات دورا كبيرا في التعرف على حقيقة هذه الشخصيات فبواسطته يقرب لنا السارد الصورة التي تكشف عن ملامحها بدقة، أما فيما يخص الاسترجاعات الخارجية فيقوم السارد باستحضار وقائع ممتدة زمنيا لا أصل لها في الأساس بجوهر القصة و لا تكتسب أهمية في النص: "فالاسترجاعات الخارجية... لا توشك في أي لحظة أن تتدخل مع الحكاية الأولى، لأن وضيفتها الوحيدة في إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك"[(6)]، و يتجلى هذا النوع من الاسترجاع في تذكر أم آمال يوم ولدها في ظروف قاسية للغاية "ظلت الشابة تضغط في داخلها على جسمها، تفض الحرقة

(1) - إبراهيم سعدي –بحثا عن آمال الغبريني –ص 65.
(2) -ن –م .ص 66 -67.
(3) - ن –م .ص 68.
(4) -ن –م .ص 113.
(5) -ن –م –ص 225.
(6) - جرار جرينت –خطاب الحكاية –ص 61.

و هي تطلق صوتا مكتوما، كان مزيجا من الألم و الجهد و اليأس... و واصل الجسم الشاب جهده العنيف، لكن الحياة التي كانت تسعى إلى إخراجها، ظلت تأبى مغادرة جوفها...، حين سمعت حليمة أخيرا صرخة الحياة خطر لها أن تطبق بيدها على مخارج أنفاس الوليد... هل سمعت؟ إنها حية، إنها فتاة، فتاة جميلة، اضافت حليمة ذات الخمس و أربعين سنة".[1] ثم يعرض علينا السارد الحوار الذي جرى بين آمال و أمها حيث عهدت إلى رؤيتها في الفندق بعد عشرين سنة و استغرق هذا عشر صفحات، ركز فيها السارد الحوار الحاد الذي خص الشخصيتين و حيث تعرفت آمال على الحقيقة من ثم لم تقبل بأمها "من فضلك لا تعاودي الظهور هنا، لا أرغب في ذلك، سمعتها سمعتها تقول وراءها، بعد عشرين سنة من سماعها إياها تطلق صيحة الخروج من جسمها في ذلك البيت المعزول، الحقير و المهجور"[2]. كما تدفع بعض التصرفات التي تصورها الشخصية في توليد نوع من الاسترجاعات، و هذا عندما قام سحنون برحلة مع المهدي إلى الصحراء فسحنون "كان كالهنود الحمر و أحيانا يرقص كالأفارقة العراة، و في أكثر الأحيان بغرابة لا تشبه شيئا. و تذكر المهدي زوربا، زوربا الذي عرفه منذ حوالي خمس عشر سنة و ربما أكثر، و الذي أورثه تلك الرغبة الأليمة التي عجز عن تحقيقها و هي أن يكون روائيا. إن رقصة زوربا كانت تشبه رقصة سحنون جنجن"[3] فهذه الرقصة التي مارسها سحنون أثرت في المهدي مما جعله يستحضر الماضي.

بعد أن تطرقنا إلى تقنية الإسترجاع وجدنا النص حافل بهذه المفارقة الزمنية كما تتوزع في النص إسترجاعات طويلة المدى و قصيرة تخدم محتوى الرواية بأسلوب إيحائي، و لعله ميزة من ميزات الكتابة الروائية الحديثة.

و نجد أن الروائي قد نوع في الاسترجاعات بحيث يبقى القارئ متتبعا للأحداث الرواية بشدة تلك الازدواجية التي وجدناها في الإسترجاعات بمجرد العثور عليها تتدخل الذاكرة و تحاول ربط ماضي هذه الأحداث بحاضرها.

و للإسترجاعات وظائف منها وظيفة إعلامية لكونها تساهم في تعرف القارئ على وقائع و اخبار جديدة متعلقة ببعض الشخصيات كما أنها تلعب دورا هاما في إثراء المعلومات التي تساعد على الحكي واستمراريته. أما الوظيفة الثانية فهي الوظيفة الجمالية، لأن هذه الاسترجاعات وظفها الكاتب لغاية فنية تمثلت في صقل بناء الرواية و تعديله من ناحية السرد المسترجع من الحكاية الأولى، و مع ذلك قد أكسبت الرواية صبغة فنية لم يكن لها أثر في بنائها و لم يكن له أي تأثير سلبي على عملية القص و الحكي.

---

(1) - إبراهيم سعدي –بحثا عن آمال الغبريني –ص 27-28-29.

(2) -ن –م .ص 39.

(3) -ن –م .ص 174.

فالروائي عندما يوقف عجلة السرد المتنامي إلى الأمام و يعود إلى الوراء في حركة ارتدادية لسير الأحداث، لاستذكار ماضي بعيد أو قريب، كل هذا يساعد على تشكيل المتخيل الروائي لأن هذه الحركة لا تعد حركة اعتباطية، و هذا المتخيل يعمل على إضفاء دوافع جمالية، و خلق عالم خاص و كذلك يعمل على زرع القلق والغموض و الشك و التشويق لدى المتلقي، عن طريق تكسير الزمن الطبيعي للأحداث، و خلق زمن خاص بالرواية و قد تكون من بين أهم وظائف هذا النوع هو الوظيفة التأويلية.

أما النوع الثاني من المفارقات الزمنية فهو:

2-الإستباق:

هنا يعلن السارد مسبقا عما سيتم حدوثه، أي التنبؤ بالمستقبل، و التطلع إلى ما سيحصل لاحقا وغايتها إخبار القارئ بمستقبل الشخصية و مصيرها و يلجأ إليه السارد لكسر الترتيب الخطي للزمن.

ومن بين أمثلة النص في هذا السياق نجد الحوار الذي دار بين "وناس خضراوي" و "المهدي" من أجل الجولة التي يستعد لها "وناس خضراوي" فيطلب "المهدي" مرافقته "كانا واقفين أمام شجرة كاليتوس و كانت حركة الناس كالعادة بطيئة و قليلة، فمن هنالك تبدأ الصحراء في الحقيقة و قال المهدي

-إذا أردت سأرافقك.

-هذا أفضل.

-لكن ليس الآن، بعد أن تستعيد عافيتك.

-بالطبع..."(1)

و هذا النوع من الاستباق يندرج ضمن الاستباقات التكميلية و هي التنبؤ بما سيكون عليه مسار الشخصية مستقبلا.

كما نجد حوارا آخر متعلقا بما أيضا:

-"أنا أستطيع أن أكلم موح شريف، فهو ابن البلد و يعرف سكان المدينة، أما أنت مثلي، غريب.

-لا داعي لذلك، سأقوم بالمهمة. موح شريف مرتبط بعمله،...

-في أي وقت أحصل على الجواب؟.

-غدا على الواحدة".(2)

و من وظائف الاستباق هو تذكير المتلقي بالموقف أو الحادثة، و الإعلان عنها و ذلك بإثارة التوقع لدى القارئ و المتلقي.

---

(1) - إبراهيم سعدي بحثا عن آمال الغبيري ص117.

(2) -ن -م .ص 124.

ومن المؤكد أن هذا النوع من المفارقات الزمنية يجعلنا على كيفية إشتغاله و بالتالي إظهار دوره في تحفيز صيرورة الحكي، و لجوء الكاتب إلى التلاعب ببنية الزمن لتحقيق غايته الجمالية و التأثير على ذهن القارئ من خلال تفادي الرتابة التي تفقده المتعة الفنية التي يطمح الكاتب لتحقيقها من خلال روايته، و كل هذه الأمور تساعد على بناء المتخيل الروائي عند المؤلف الذي يبرع في استخدام آلياته في المتن الروائي.

ومن هنا يمكن القول أن الكاتب تحكم في بنية الزمن من خلال هذه المفارقات الزمنية و هذا ما يضفي على المتن القصصي من جماليات لا يمكن تجاهلها.

إذا كانت المفارقات الزمنية كما أوضحنا، ذات أهمية كبيرة في تشكيل المتخيل السردي، فإن لدراسة المدة الزمنية دور لا قل عنها و التي تتعلق بالتفاوت النسبي بين زمن القصة، و زمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل، بحيث تتحدد وتيرة سرد الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها من خلال التقنيات التالية:

أ–تسريع السرد:

و الذي يلجأ السارد إلى تلخيص أحداث بحيث يعطي لمحة عابرة فقط، و لا تتوغل في سرد الأحداث معتمدا على التلخيص و الحذف فالخلاصة تتمثل في ذكر الأحداث دون التعرض لتفاصيلها، فهو حكي موجز وسريع، وفيه يكون زمن القصة أصغر من زمن الخطاب، يختزل السرد فترة طويلة في بعض الأسطر، و نجد في هذا المقطع بعض أحداث الماضي في بضعة سطور أي ملخصة "حيث رأت آمال عشرون سنة بعد ذلك اليوم، والي الولاية يهم بالدخول الى بيته، اسرعت نحوه و حدثته عن حياها و باها ولدت اثناء الحرب من ضابط فرنسي و لم تنازلت عنها".[1] فالراوي لخص هذه المدة كلها في هذه الجمل فهو لم يفصح عن تفاصيل أيامها، لأن همه الو حيد هو التركيز على ذلك الحدث و فيه أيضا "و كانت تيبازة قد شهدت السبت الماضي مقتل 20 مواطنا على أيدي الإرهابيين المنتمين إلى الجماعات الإسلامية المسلحة"[2]، عمد السارد هنا إلى نقل الأحداث، و لم يفصل في ذكر السبب الداعي لذلك فهو اكتفى بالتلميح إليه فقط.

أما الحذف فهو يؤدي نفس وظيفة الخلاصة من حيث تسريع الحكي، و هو تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، بحيث يعمد إلى إغفال الأحداث و الأقوال، و يسمى أيضا الإظهار وفق "جنيت" و هو استبعاد بعض الفترات الزمنية و الحذف أنواع الصريحة، الضمنية و الإفتراضية.

(1) - إبراهيم سعدي –بحثا عن آمال الغبريني –ص 30.

(2) -ن -م -ص 121.

و يدرج الكاتب سمة الحذف في أعماله لأن سرد الأحداث في شكل متسلسل و في غاية الدقة أمر صعب، و هذا ما يساعد القارئ في عملية التأويل الفقرات الزمنية التي لجأ إليها في سير أحداث القصة و هذا نوع لم يستخدمه الروائي في روايته بشكل كبير نلتمس هذا المقطع "في هذه الحالة يمكن أن نعثر على إسمها في السجل. هل تتذكر متى بعثت لك الرسالة؟ قال و هو يمد يده باتجاه السجل الكبير الحجم، ذي الغلاف المنقط بالبياض و السواد. منذ حوالي شهر و نصف شهر".(1)

و هو يدخل ضمن الحذف الصريح.

و كذلك قوله "منذ شهر فقط ولد له ابن مقتله تصادف مع مرور عام على زواجه"(2) جاء الحذف في هذا المقطع قصير المدى يختزل في سنة واحدة و السارد استغنى عن محتوى هذه الفقرة لأنه يكفي للتعبير عن الجو العام باعتبار تتلى للمشهد.

نستخلص من خلال هذا أن الحذف أكسب الرواية مسحة جمالية تجعل القارئ يساهم في عملية التخيل محاولا استحضار ما حدث، فالكاتب عمد إلى إقصاء فترة زمنية في الحكي تجعل القارئ مشاركا في عملية الإبداع و مساهما في تشكيل المتخيل الروائي.

في مقابل تقنيات تسريع السرد يلجأ الروائيون كذلك إلى:

ب-تبطئ السرد:

يستخدم النص تقنيات تؤدي إلى إبطاء السرد و تعطيله أثناء عرض المادة الحكائية، و التي تستحوذ على زمن قصير داخل حيز نصي كبير و أهمها الوقفة و المشهد.

***الوقفة:**

عندما تستعمل خاصة وصف المظاهر الخارجية سواء الأماكن معينة أو الشخصيات، و هنا يتوقف السرد لفترة زمنية إلى حين انتهاء الوصف.

و نلاحظ أن هذه الرواية تعج بمقاطع وصفية، فالكاتب قد بالغ في استخدام الوصف إلى درجة أن النص بأكمله لا يخلو منه، و للوصف وظيفتين أساسيتين "الأولى جمالية، و الوصف في هذه الحالة قوم بعمل تزييني وهو يشكل إستراحة في وسط الأحداث السردية،... و الثانية توضيحية تفسيرية: أي تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي".(3)

---

(1) - الرواية ص 25.

(2) -ن -م ص.

(3) - حميد لحميداني -بنية النص السردي ص 79.

و مثال الوقفة الزمنية في هذا المقطع "حيث وصل إلى المستشفى كان في غاية التعب، يرشح بعرق غزير، في مصلحة الإنعاش حيث تم توجيهه للإستفسار عن حال الغريب، لم يجد أحدا لأن الساعة كانت الثانية عشر أو أكثر بقليل وقف لصق الحائط، في الرواق ينتظر. و كلما حدث أن مر شخص أمامه يرتدي بذلة بيضاء سأله عن المريض و قال إن له نظارات بيضاء و جيء به الصباح"[1] يصف السارد "المهدي" و هو تعبان راح لزيارة "وناس خضراوي" في المستشفى للاطمئنان عليه.

و هنا يصف جو الصحراء "صباح قاتم كان اليوم التالي حيث راح يقصد سحنون وسط الضوء الغامر والحرارة الملتهبة و الغبار المتطاير، تلك اللحظات كانت خليقة بأن تثير في نفسه الغبطة لو ظل مشروع الرحلة مجرد جولة سياحية يقوم بها "وناس خضراوي""[2] و الشيء المميز في توظيف الوصف أنه يقرب الصورة أكثر للقارئ من خلال إعطاء ملامح الشخصيات و المكان و قد لبث بشكل جميل حاجة الحكي الروائي و هذا ما يجذب القارئ و يستمتعه.

نستخلص من خلال هذه التقنية أن الكاتب قد جعل هذه الأوصاف مفعمة بالحركة و الحيوية عن طريق تداخلها مع الحكي، إضافة إلى اعتماد الكاتب على **تنويع الأوصاف**، فينتقل من وصف الشخصية إلى وصف المكان إلى وصف الموجودات مع ذكر التفاصيل الدقيقة، و هذه الأوصاف المتداخلة مع الحكي عبرت عن براعة الكاتب الفنية التي تجلت من خلال تلك الإنزياحات، و شدة إعجابه بمظاهر الطبيعة التي انعكست في معظم أوصاف و تداخلت معها فأكسبت الرواية مسحة جمالية.

اتضح لنا أن هذه الأوصاف المتداخلة مع الحكي تسعى إلى تحقيق غاية إعلامية تزيد مع معرفة القارئ لتجربات الحكي و إشراكه في تخيل أحداث الرواية و القدرة على تأويلها.

***المشهد:**

فيتجلى في المقاطع الحوارية التي تكون بين الشخصيات و في هذه الحالة يتوقف السرد و يسند السارد الكلام للشخصيات و ذلك يمنح الفرصة لها لبدء أرائها من خلال التداخل مع الأخرين لأنه يقوم بكسر رتابة السرد، و على العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار.

و قد وضع لها "جيرار جنيت" هذه المعادلة TR = TH و منه زمن السرد = زمن القص.

و هذا النوع يتوزع على كامل الرواية و في هذا الصدد يكون فيه زمن الحكاية مساويا لزمن القصة و مثال هذا المشهد الحوار الذي جمع بين "وناس خضراوي" و "المهدي".

"قال الغريب:

سوف أغادر هذه المدينة عما قريب.

(1) - إبراهيم سعدي – بحثا عن آمال الغبريني – ص 79.

(2) - ن- م- ص 126-127.

-للعودة إلى الشمال؟

-أومأ الغريب برأسه أن لا.

-سأواصل الطريق إلى مالي أو النيجر.

-نفث المهدي الدخان من أنفه.

-لغرض السياحة؟

-لا. لمواصلة البحث.

-عن ذلك الشخص؟

أومأ الغريب برأسه أن نعم الإشارة إليها بصيغة المذكر أمر أربكه. لحظات من الصمت مرت حتى أكد قائلا:

-نعم للبحث عن ذلك الشخص".(1)

يقدم هذا المشهد حوار بين هاتين الشخصيتين، حيث يعرض "ونيس خضراوي" مواصلة موضوع البحث والمهدي أراد التأكد من الأمر.

كما يندرج المونولوج ضمن الحوار الداخلي للشخصية، فالسارد يفصح عن ذا تا و ليتعرف القارئ على ما يختلج في نفسية الشخصية غير انها لا تعلن ذلك لباقي الشخصيات و هذه الرواية تطرقت لمثل هذا الحوار مثلا "من يدري ماذا يريد هذا الرجل؟ صحيح أنه لا يحمل وجه قاتل. لكن من يدري؟ كل شيء ممكن في هذا البلد"(2) هذا المونولوج "لوح شريف" عندما سأله "الغريب" حول "آمال" فلم يجبه خيل له في البداية رجل غريب، و هذا المونولوج جاء بصورة استفهامية متتالية و هذا ما يقر به السارد حول نفسية الشخصية.

يعد المشهد واحد من الأساليب الذي فرض نفسه في الكتابة الحديثة، بفعل سمة جوهرية أكسب الرواية أدبتها، و يعمل على تحفيز القارئ للقراءة كونه يقرب الصورة أكثر و يتوغل في المشهد دون الإحساس بذلك فعند تلقيه للنص يعايش الحدث.

و في النهاية خرجنا بملاحظات عامة حول سيرورة الزمن السردي فمثلا نرى الإستباق يعطي الوجه الأخر لزمن السرد و هو الإسترجاع الذي يعني باسترجاع ماضي الشخصيات، أما الإستباق فهو على عكس منه، يخبرنا في الراوي مقدما بما ستؤول إليه الأحداث أو الشخصيات، و هو أقل إنتشارا من الإسترجاع، و لكن ليس أقل أهمية، يظهر في أحاديث كثيرة ضمن المقدمات الإستهلالية للقص و كذلك العناوين، التي يشغر فيها الراوي أو المؤلف بالطابع الذي تتسم فيه الحكاية، و يكثر ورود هذا الفعل الزمني في روايات الذاكرة، و الرؤى و الأحلام و الوصايا و النبوءة.

---

(1) - إبراهيم سعدي –بحثا عن آمال الغبريني –ص 47.

(2) -ن –م –ص 25.

و يقع الفرق بين الاسترجاع و الاستباق، أن الأول يمكن للراوي أن يعمل عليه، عملية القص سواء كان راويا عليما أو متزامنا مصاحبا لأنه جزء من مخزون ذاكرة الراوي عن شخصياته، أو أحداث جرت في زمن القصة (السرد). أما الإستباق فيعني هيمنة كاملة على مجريات الحدث الحكائي و يشترط فيه أن يكون زمن الحكاية سابقا على زمن السرد.

بعد أن تعرفنا على مفهوم الزمن و على المفارقات الزمنية، إكتشفنا أن البناء الزمني للرواية ساهم في تشكيل المتخيل الروائي و بناء المعنى و تأويله من قبل القارئ من خلال إتصافه بالبعد الجمالي و مساهمته في تأسيس بنية سردية تخالف البنية التقليدية، و لذلك أصبح النص الجديد يتعامل مع الزمن تعاملا خاضعا لتداخل ضمن المقاطع السردية، اي ان التمرد على الخطية التقليدية، و بهذا دخلت الرواية في تجليات التحديث على مستوى البناء الفني.

بنية المكان:

تعريف المكان:

يعد المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي و الفني إلى جانب الشخصية و الزمن و قد اختلف الدارسون حول مفهوم هذا المصطلح، و بات كل ما يتعلق به مثال للجدل سواء كان ذلك في نشأته و تطوره، أو في شكله و مضمونه.

و المكان في الرواية هو موضوع و المحيط الذي اختاره الروائي و أنتجه خياله لتلعب فيه شخصياته أدوارها مع كل ما يحتويه من ظروف و أحداث مؤثرة، فيتحول بذلك إلى فضاء معبر، يحمل في أعماقه أبعاد فنية جمالية صاغتها عناصر اللغة من أجل التعبير عن حقيقة معينة.

أ–لغة:

"المكان. الموضوع، و الجمع أمكنة و أماكن"[1] فالمكان عند "ابن منظور" هو عبارة عن موقع و موضوع و محيط.

ب–اصطلاحا:

لقد احتل عنصر المكان في النص حيزا و فضاءا مهما، كونه يعتبر كدعامة أساسية للتصور الإنساني ووسيلة لكشف إبداعه "كونه منطلق كل دراسة تريد أن تدرك أبعاد النص و خلفياته النفسية و الاجتماعية، كما أنه منطلق كل دراسة تسعى لأن تكون جادة، و قريبة من الصواب، فكما أن تفاعل العناصر المكانية، وتضادها يشكل بعدا جماليا من أبعاد النص فإن معايشة الإنسان للمكان و تآلفه معه أو معاداته له، يشكل الخلفية الارتكازية لكل تصور أو توجه أو تشكيل فني"[2] و معنى هذا أنه من خلال

(1) - ابن منظور: لسان اللسان (تهذيب لسان العرب) –ص 486.

(2) -قادة عقاق –دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر منشورات إتحاد الكتاب العرب –دمشق -2001 –ص 260.

يمكن نستطيع أن نكتشف على أبعاد النص و خلفياته النفسية و الاجتماعية، فهو الذي يمنح لنا تلك الصورة و البيان، و علاقة الإنسان بالمكان ميلا و نفورا بعد معايشة له بحيث يشكل لنا الخلفية الارتكازية من أجل تحديد نوع ذلك التصور أو التوجه أو التشكل الفني، كما أن عناصر المكانية تعد بعدا جماليا ضمن أبعاد النص.

بناء المكان في الرواية:

سنحاول في هذا العنصر أن ندرس و نكشف على نوعية الأماكن التي أختارها و اعتمد عليها الروائي في بناء روايته.

لقد اختار القاص مكان "الصحراء" ليصور فيها أحداثه، ويعبر عن ألا حالات شخصياته الروائية النفسية و الجسدية، فقد وجد هذا المحيط بكل ما فيه من خصائص و مميزات خاصة تخدم موضوع روايته وساعدته على حسن تصوير الأحداث، فقد كان فضاء مناسبا و معبرا، وجدت فيه شخصياته ضالتها، للإفساح عما بداخلها من آلام و آمال، أين امتزجت حالات شخصياته الغير طبيعية و التي تمر بظروف خاصة و صعبة، بهذا الفضاء الشاسع و الفارغ، ذلك ان اتساع الصحراء الهائل المعاش تم التعبير عنه من خلال التوتر الداخلي"[1] و هذا ما تميزت به شخصياته التي كان يسكنها فراغ و عمق داخلي تراكمت فيه أحداث وذكريات أليمة انطبقت على طبيعة هذا الفضاء الذي زادها سوءا و تعقيدا.

و قد ارتبطت رواية "بحثا عن آمال الغبريني" بالإطار المكاني أكثر من غيرها، إذا قام الكاتب بتصوير الأماكن، كما قدم معالمها، سواء ما تعلق منها بالأماكن المغلقة أو المفتوحة، وفيما يلي بعض الأماكن المغلقة.

أ-الأماكن المغلقة:

تتصف هذه الأماكن بالمحدودية، بحيث إن الفعل لا يتجاوز الإطار المحدد كالبيت و الغرفة، و تتميز هذه الأماكن بمميزات قد تكون إيجابية مثل (الألفة و الأمان)، كما قد تكون مميزات سلبية معاكسة للسابقة، مثل (الخوف، الوحدة). ومن بين الأماكن المغلقة في الرواية نجد:

1-الفندق: يعتبر نقطة البداية لمجرى الاحداث، و قد وصفه السارد من خلال ذكر بعض الملامح، والمميزات التي يتصف بها، فهو فندق بسيط شبه فارغ "وقف لحظات طويلة يتأمل أكبر مبنى رآه منذ وصله: "نعم إنه هو"، فكر و هو يقرأ: "فندق الجنوب" مكتوبا على المدخل"."[2]

يعد الطابق الاول بهو الفندق به مصلحة الاستقبال و حجرة الهاتف، و باب زجاجي في مقدمة ظل الغريب بضع لحظات غير بعيد عن مدخل الفندق، قبل أن يتحول نحو اليمين، باتجاه مصلحة الاستقبال"[3]،

(1) - محمد بوعزة – تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) ص25.
(2) - الرواية – ص 17.
(3) - الرواية – ص 03.

أما الطابق الثاني الذي يميز الهدوء و الخلاء، "الطابق لا يقيم فيه عادة غيره"[1] فيه غرف الزبائن .

و إلى غيرها من الأمثلة التي تصف هذا الفضاء خاصة حالته التي تكون فيها دائما، أي الخلاء و الصمت و الهدوء "الصمت السائد، كالعادة"[2]، و أيضا "أحس بنوع من الخيبة لإخلائه المكان الذي عاد إلى فراغه المعهود".[3]

2–الغرفة: فهي تندرج ضمن الفضاءات المغلقة، و تمثل المكان الذي تتحقق فيه الخلوة بالنفس، و في هذه الرواية يوجد غرفتين:

*غرفة المهدي: غرفة بسيطة ومتواضعة، اسرير و مائدة من البلاستيك، "كان لا يزال يشرب حين وقع بصره رواية ملقاة على مائدة مستديرة واطئة مصنوعة من البلاستيك"[4]، يسودها الفراغ، بها نافذة تطل على المدينة القليلة الإنارة، الشديد القحط".[5]

*غرفة الغريب: و هي بدورها لا تختلف عن غرفة المهدي، و تمثل فضاء للانعزال و التفرد و التفكير في طالبته، بها سرير و طاولة كبيرة مجاورة له، مع تليفزيون و ثلاجة اخرج علب الياعورت و زجاجة الحليب من الثلاجة، وضعها على الطاولة الكبيرة المجاوره للسرير[6] ضف إلى ذلك أن هذه الغرفة يغمرها جو الكآبة و المرض بوجود و انتشار الأدوية فيها. "قصد رأس غرفته. هناك أخرج أدويته من جرابه".[7]

كما يوجد فضاء لغرفة أخرى داخل الرواية "عضيها و لا تتوقفي عن الضغط على نفسك، قالت و هي تحض المراهقة ذات الثماني عشر سنة في تلك الغرفة المظلمة؟، المنسية، الموحشة و العديمة النوافذ"[8]، بحيث يصف الكاتب حالة الغرفة و الشخصية التي جعلتها مأوى لوضع جنينها و الاختباء من الأمطار و الرعد في تلك الحجرة الموحشة و الخطيرة عليها "لم تكن تسمع أنذاك غير وعيد الرعد الذي اشتد هدره أكثر من أي وقت، المرفوق بالبرق الذي كانت سيوفه النارية المشعة، النفاذة، تخترق جدران الحجرة الموحشة، المبنية بالحجارة والطوب".[9]

---

(1) -الرواية ص 05.
(2) - الرواية ص 03.
(3) - الرواية ص 07.
(4) - الرواية ص 40.
(5) -الرواية ص 69.
(6) - الرواية ص 21.
(7) - الرواية ص 21.
(8) - الرواية ص 27.
(9) - الرواية ص 29.

3- المطعم

و هو المكان الذي تتناول فيه الشخصيات الغذاء و العشاء، وقد قدم السارد مواصفاته و الحالة التي يكون فيها طول الوقت " لكن المطعم ظل خالياً أي لم يكن به غير زبون إفريقي بدين، مرتدي جبة زرقاء بلا ذراعين، جالساً مع مومس، تبلغ حوالي الثلاثين أمام **طاولة عليها طبق "ستيك فريت"** وزجاجة خمر "لوبرزيدان""[1] **و هكذا يكون المطعم** في الجنوب خالياً من الحركة و لا زوار له.

4-بيت موح شريف:

وهو المكان الذي قصدته شخصيات الرواية، من خلال دعوة " موح شريف" لكل من "المهدي" و"ونيس خضراوي" لغرض تحقيق غاية معينة و قد وصفه السارد " في قاعة صغيرة جلسوا إلى مائدة **مربعة** "[2] ، كما يمتاز هذا المكان بالخلاء و الهدوء " لكن حين وقف ليبحث له عن منفضة لم يجد شيئاً في القاعة و ظل يدور بدون جدوى" [3].

وهذا الفضاء يعتبر مكان غير مؤلوف بالنسبة للمهدي و الأستاذ أما بالنسبة لموح شريف فهو **مكان إقامته و هو جزء م**نه بحيث إعتاد العيش فيه. وفي هذا الوصف نلاحظ روعة ودقة في تصوير ذلك المكان" وقفوا أمام مدخل بيت لا يرى منه سوى جدار طويل، بلا نوافذ، مشترك مع المنازل **والأماكن.**

ب- الأماكن المفتوحة:

لا يمكن فهم هذا النوع إلا من خلال مقابلته بالمكان المغلق و ميزاته، فالمكان الذي ألفه الإنسان يرفض أن يبقى مغلقاً بشكل دائم، بل يتفرغ إلى أمكنة أخرى و من بين الأماكن المفتوحة في الرواية **نجد:**

(1) - الرواية ص 04-05.
(2) - الرواية ص 142.
(3) - الرواية ص 143.

1-المدينة:

إنها مدينة تقع في عمق الصحراء، يشوبها الهدوء و الوحشة، فهي متطرفة و بعيده عن العالم، **يكسوها [illegible]فل و ا**اعة " رغم الملل الذي يحس به المرء في هذ المدينة الرتيبة الحارة البعيدة عن العالم"[1]**،** تنعدم فيها كل وسائل و مؤهلات الحياة زيادة على ذلك إنتشارالأكواخ القصديرية التي تزيد المنظر فضاعة و بؤساً و تشويهاً للمكان " تعاسة في حي الأفارقة، الو**اقع خارج [illegible]دية بعض الشيء، أحس**بها تصدمه من النظرة الأولى بيوته الواطئة المتلاصق بعضها ببعض "[2] **و هوائها [illegible]لوث بالوباء و[illegible]وت و اليأس و إنتشار الرذيلة و الأخلاق الرديئة فيها.**

2- المقهى :

وهو المكان الذي تجول فيه جميع الشخصيات في الجنوب، لكن يتميز بقلة الزبائن فهو شبه خالي " في هذه المدينة عادة ما تكون المقاهي قليلة الزبائن عكس ما هو الحال في الشمال" [3] **فهي خالية و**موحشة ليست بتاتاً مكان للراحة و الإسترخاء، تفتقر لأدنئ وسائل الراحة، فإلى جانب الملل الذي يسودها ففيها غبار و أوساخ " المقهى الغارق في ضوء الشمس الساحقة كان مفتوحاً على الطريق حيث يحس المرء كما لو أنه يشرب قهوته وسط غبار الشارع أمام الكنوتوار وقف يتناول مشروباً له لون أحمر سامعاً لهجات لا يفهمها ظل الذباب يحوم حوله بلا توقف، راح يهشه و لكن بدون جدوى" [4]. فهذه هي حالة المقاهي في الجنوب و التي تتميز بالإنعزال و الخلو من الزبائن إضافة إلى ذلك رداءة **[illegible]شروبات فيها.**

و هناك وصف آخر للمقهى فالسارد تطرق إلى وصفه بدقة من خلال ذكر كل التفاصيل الصغيرة منها و الكبيرة " قصد أول مقهى صادفه جلس إلى طاولة معدنية مستديرة تقشر طلاؤها الأزرق الباهت في أكثر من موضع و بدأ ينهشها الصدأ، واقعة في عمق المقهى في الزاوية اليمنى رغم

---

(1) - الرواية ص 03.
(2) - الرواية ص 214.
(3) - الرواية ص 45.
(4) - الرواية ص 10.

أن عدد الزبائن كان قليلاً كالعادة و النادل غير مشغول بشيء، تركه ينتظر"[1] وهذا الوصف الدقيق راجع لكون الشخصيات عربية عن هده الاماكن لانها سافرت من الشمال إلى الجنوب.

3– الطرقات :

هي من بين الاماكن التي اهتم بها السارد من خلال وصفها الحميمي ودلك ليبين علاقتها بالشخصيات "في الطريق الرئيسي الذي إستنفذت أشجاره العالية و الوارفة، منذ مدة" [2] وهذا الفضاء كان الغريب يمر به دائماً أملاً بالعثور على طالبته أمال " أثناء الطريق راح الغريب يفكر، وهو يتأمل الاماكن التي كان يمر بها، بمبانيها الواطئة و بالحركات الرتيبة للمارة فيها و بأشجارها القليلة المتفرقة وبهدوئها الكئيب، قائلا في قراره نفسه : ربما مرت بهده الاماكن، ربما فعلت دلك اكثر من مره [3] كما انها تتميز بالهدوء و الضيق وينتشر فيها الغبار و الأوساخ و الفوضى بشكل كبير، و تتميز بالحرارة الشديدة " من راح يخوض غمار الحرارة الدامغة الجاثمة على المدينة لا مخلوق في الطريق، و لا حتى مجرد كلب" [4]. و هي تطل على مناظر ليست أحسن من حالها.

4– المستشفى :

نجد هنا السارد أنه لم يقدم التفاصيل عن هذا المكان بل ركز أكثر عن حالة " ونلس خضراوي" وحواراته مع الطبيب كدلك زيارة المهدي له وضع التفاحات الحمراء التي اتى بها على الطاولة الصغيرة الملحقة بالسرير ثم صافحه، شاعراً بيده ساخنة ونحيلة في قبضته"[5] و يعود السبب لعدم وصف هذا الفضاء و تقديم تفاصيل أكثر إلى عدم بقاء الشخصيات فيه لمدة كبيرة و أيضاً لإعتبار المستشفى مكان إجباري للمريض.

---

(1) - الرواية ص 90.
(2) - الرواية ص 08.
(3) - الرواية ص 16.
(4) - الرواية ص 86.
(5) - الروية ص 81.

5- السيارة و الحافلة :

و هما وسيلتان التنقل أو الإنتقال بالنسبة للشخصيات خاصة بالنسبة " لوناس خضراوي" نتيجة تحركاته الكثيرة لغرض البحث عن آمال " حين نزل الرجل من الحافلة جعل جرابه البني على الأرض،... المسافرون الذين كانوا معه في الحافلة، تفرقوا في مختلف الجهات فور نزولهم"[1] و الحافلة هنا هي وسيلة إنتقل بها الغريب من الشمال إلى الجنوب.

و هناك أيضاً سيارة الأجرة للإنتقال إلى الفندق " فكر و هو يقرر التوجه إلى سيارات أجرة رآها متوقفة على مبعدة بعض الشيء من الحافلات "[2] و توجد سيارة سحنون التي إنتقلوا من خلالها إلى الصحراء الشاسعة " راحت السيارة تقطع المدينة بسرعة كبيرة لأن الطرقات خالية فضلاً عن أن جنجن كان يريد التخلص من إفتقاره للنوم "[3] و عليه فإن هذه الوسائل إستعملت كلها لغرض السفر و الإنتقال للبحث عن آمال.

6- الشارع :

وصف السارد هذا الفضاء بالشساعة " راحا هما يسيران في الشارع الكبير المضاء بعض الشيء المؤدي إلى فندق الجنوب"[4] و هذا دلالة على أن الشارع واسع وكبير كما تتوفر فيه وسائل الراحة والتنقل إذ هو شارع مضاء.

" في هذه الحالة، اعرج بكما بإتجاه الشارع الكبير و إلا كتما[5] وله دلالة أن الشارع كبير وأن الشخصيتان غريبتان عن المكان، و لا يعرفانه.

"في الشارع الرئيسي، ذلك الذي يظهر عادة في شاشة التلفزيون أثناء الحديث عن المدينة."[6]

---

(1) - الرواية، ص 15.
(2) - الرواية، ص 15.
(3) - الرواية، ص 156.
(4) - الرواية، ص 184.
(5) - الرواية، ص 184.
(6) - الرواية، ص 115.

"وجوده في ذلك الشارع الطويل، الواسع و الخالي تقريباً، بدون محفظته الجلدية الممتلئة على الدوام".[1]

يدل على أن الشارع واسع و كبير و مضاء، ولكنه خالي و فارغ من الناس، و هذا دليل على نقص الأمن و الأمان في هذا المكان.

وهكذا كانت تتميز الأماكن التي صور فيها الروائي أحداث الرواية، فكانت حالة الصحراء و جوه المنبعث للخوف و الرهبة و الضياع و التوتر موجود أيضاً في نفسيات شخصياته التي جاءت إلى هذا المكان تبحث عن أمانيها و ألامها، لكن هذا لم يحدث، بل واجهت الموت و الوباء.

ضف إلى ذلك أنه قد أعطى لنا صورة واضحة و معبرة عن حالة و أوضاع الأمكنة في الصحراء، و قد أحسن توظيف عناصر اللغة لإيصال الصورة بكل وضوح و جمالية.

التقطبات المكانية :

يظهر من خلال دراستنا للرواية وجود مجموعة من الدلالات التي إنبنى عليها النص الروائي بحثاً عن آمال الغبريني، وذلك من خلال الأمكنة المستعملة و المتناسبة مع تلك الدلالات كالفندق، الصحراء، الشمال و الجنوب...إلخ.

و من خلال هذا سنشكل ثنائيات ضدية إلى تجمع بين قوى و عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات و التواترات التي تحدث عند إتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث.

و المقصود من التقاطب هو عبارة عن جدلية بين الأشياء فعند "يوري لوتمان" مثلاً له " مفاهيم الأعلى، الأسفل، القريب، البعيد، المنفتح، المنغلق، المحدود، المنقطع، المتصل، كلها تصحيح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية، و يرى "لوتمان" أن النماذج الإجتماعية والدينية و السياسية و الأخلاقية في عمومها تتضمن وبنسب متفاوتة الصفات المكانية، تارة في شكل تقابل السماء، الأرض و تارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والإجتماعية حيث تعارض بوضوح بين الطبقات (العليا) و(الطبقات الدنيا) و تارة أخرى في الصورة صفة أخلاقية حيث تقابل بين (اليسار) و(اليمين) أو بين (الدونية) و الرقية"[2]

و تعتبر كلها مستويات دلالية عميقة في النص الروائي، إذ نجد أن "لوتمان" لا يعتمد و لا يقنع بالعرض النظري لمفهوم التقاطب، و إنما يعتمد على النقد في إثبات جدارته الإجرائية في التحليل و التأويل و من بين التقطبات الثنائية الموجودة في الرواية هي:

ثنائية الداخل و الخارج: هذه الثنائية شديدة التعالق مع الذات فهي تحقق في شكل حركة إستبطانية لدواخل الشخصية في إحساسها بالضيق و هذا ما يجعل المكان يقع بين الحميمية و العدوانية.

---

(1) - الرواية -ص 115.

(2) - حسن بحراوي -بنية الشكل الروائي -ص 34.

" في غرفة إستلقى وناس خضراوي على السرير"[1].

و تعتبر ثنائية الداخل و الخارج من اهم الثنائيات التي يتميز بها المكان، إذ تعتبر الثنائية أساسية في الحكي الروائي" و هو يسير بإتجاه حظيرة السيارة داخل الجامعة"[2].

وهذه الثنائية تتعامل مع المكان بسلطة الفرد و ذلك بإمتدادها في المساحة المكانية " وإلى مكتبة راجع وهو لا يزل يسمع خضراوي"[3] "فتح الباب فرآه ممدداً على السرير ينظر في الفراغ"[4] فيصبح "الداخل" مكاناً يحقق على المستوى البنوي للرواية وذلك كلما يسمح للشخصية إحتلال الرقعة الجغرافيا "كما فكر وهو يترك المكتبة و يتوجه نحو الثلاجة و يخرج منها فاروره الخمر التي عد بها من المطعم"[5] أما فيما يخص مفهوم "الخارج" فإن الشخصية تلجأ إليه كلما فقدت سلطتها على المكان و إستئثارها به" وغادره بعدما وعده، تاركاً تلك الغرفة التعيسة"[6] و عليه فإن هذه الثنائيات تشكل نقطة إنطلاق من أجل تحريك خيال القارئ و أيضاً من أجل تحقيق إستكشافات منهجية للأماكن.

ثنائية الفندق والصحراء: إن الفندق مأوى بالنسبة للشخصيات و نقطة بدأ بحث "وناس خضراوي" عن امال و مخبا للمهدي، اما موح شريف فالفندق هو مكان للعمل كان واقفا في مصلحة الإستقبال بهيئته المعهودة ببذلة رمادية أنيقة، و ربطة عنق، مع شعر قصير و إنتصاب حال من أي حال"[7]

أما الصحراء فهو المكان المحفوف بالمخاطر ومختلف مظاهر الحياة البائسة، كما هو مكان ضياع والهلاك لعدم توفر أدنى الشروط الحياة فيه إنعزال، خلاء و جمود... إلخ.

"...قبل أن يتحول نحو اليمين، بإتجاه مصلحة الإستقبال لحضنها، لم يعد بوسع المهدي أن يراه أو سماع صوته رغم الصمت السائد كالعادة في المكان"

ما عدت تذكره سوى بالجفاف، والمجاعة و الحرب الاهلية، و بجثث الحيوانات المتفسخة وسط ارض يابسة متشققة، لا نهاية، و لذلك الوباء اللعين الفتاك الذي لا دواء له كالموت، الذي يبدو ان هذه المدينة أصيبت به أكثر من غيرها من مدن البلاد، الشمس الحرارة الخانقة هذا كل ما جد في هذه البقاع"[8]

" رغم الملل الذي يحس به المرء في هذه المدينة الرتبة الحارة، البعيدة عن العالم، لم يكن المهدي فضولياً بطبعه".[9]

---

(1) - الرواية ص 102.
(2) - الرواية ص 150.
(3) - الرواية ص 111.
(4) - الرواية ص 119.
(5) - الرواية ص 110.
(6) - الرواية ص 230.
(7) - الرواية ص 133.
(8) - الرواية ص 09.
(9) - الرواية ص 09.

وعليه فإن الشيء الرابط بين هذه الأماكن هو قضية البحث عن آمال، فهي تمثل قيمة رمزية لوناس خضراوي و هذا ما يوضح لنا عدم إهتمام وناس بالأماكن المختلفة التي مر عليها، فهو لا يعبر أي إهتمام كما انها لا تستهويه اي مناظر في هده الاماكن المختلفة التي داسته قدميه، او راته عينيه وكون صورة امال وخيالها ملأ فكره وعقله شغلته عن كل ما يحيط و يدور به "الوجه الملثمة، والبذل التقليدية، الصارخة الألوان واللغات المختلفة لم تعد تبعد عن الإحساس بالفراغ، الوجوه الداكنة

واللغات الغير مفهومة ..." [1] وهذا خير دليل على أنه بعيد كل البعد عن العالم الواقعي، وعن كل ما يحيط به، ودلك لإنشغاله بامال ولحظة التي سيلتقي بها.

ثنائية الشمال والجنوب : إن هده الثنائية كمنطلق لفهم علاقة هده الشخصيات بالثنائية، كما انها ستقودنا إلى إكتشاف الدلالات المتنوعة التي تنتمي كل الشخصيات الروائية، لوناس خضراوي، آمال، المهدي، موح الشريف، إلى الشمال فهم عاجزون عن التواصل معه لإنعدام الأمن فيه "... بالقياس إلى الحرب الأهلية الجارية في الشمال." [2]

فشخصية "المهدي" و"موح شريف" هربت من الشمال قاصدتين الجنوب بحثاً عن الأمان. "قال خضراوي : لم أعلم أنك مهدد بالقتل" [3]

"كيف تريدني أن أتزوج وناس، و أنا متشرد بلا عمل ومحكوم علي بالموت" [4]. وعليه فأنه قد هرب من الشمال ليبحث عن ملجأ يختبأ فيه.

أمال إنتقلت من الشمال إلى الجنوب هروباً من ماضيها الذي يذكرها به "لكن ما توقعته هكذا،لا أدري إلى أين سيقودني، يوجد في داخلي شيئ كأنه الشيطان، لن أستطيع أن أكون كما أريد" [5] "ذات يوم رن الهاتف بمنزله، في الساعة الثانية صباحاً، موقضاً إياه من النوم، و سمع أمال تقول له بأن رجالاً ملثمين إقتحموا بيتها وإقتادوا زوجها إلى مكان مجهول" [6] أما فيما يخص وناس خضراوي، فقد إنتقل من الشمال بحثاً وسعياً وراء طالبته أمال. "لو جاء بضعة أسابيع قبل اليوم الذي وصل فيه إلى هذه المدينة لوجدها في فندق الجنوب.

هذا يعني أن الأستاذ يبحث عن طالبته السابقة على ضوء معلومات موجودة في حوزته" [7]

"...بأن خضراوي لن يقضي نخبه بالصحراء، في طريقه إلى مالي و النيجر بحثاً عن طالبته" [8]

(1) - الرواية ص 08-09.
(2) - الرواية ص 105.
(3) - الرواية ص 83.
(4) -الرواية ص 149.
(5) - الرواية ص 151.
(6) - الرواية ص 152.
(7) - الرواية ص 105.
(8) - الرواية ص 149.

وعليه فانتقل الشخصيات، من الشمال إلى الجنوب لها هدف سعي وراءها.

إذاً فالجنوب يمثل مكاناً تحقق فيه الشخصيات راحتها التي حرمت منها في الشمال بسبب الحرب الأهلية التي ابدت الامن فيه. "... كانوا يتكلمون عن الحرب الاهلية، عن المجازر الاخيرة وعن بشاعتها التي لا تصدق.الفوا انفسهم يتحدثون عنها تلقائيا ليس بالضروره لانهم لم يجدوا مواضيع يتطرفون إليها، بل لانه من الصعب جداً في الواقع أن يتفادى المرء هذا الحديث."(1)

إذاً فالشمال يمثل مكان الرعب، و عدم الإستقرار والجنوب هو ملجأ للبحث عن الأمان و الإستقرار والسلام رغم صعوبة العيش الذي قام السارد بوصفه.

"كانت قد مضت لحظات طويلة، حيث قصد النافذة أخيراً، يلقي نظرة على المدينة، لكنه لم يكد يرى شيئاً. صار يعجز عن التركيز الصمت المطلق الذي شده في الحقيقة منذ وصوله، لفت إنتباهه من جديد بدا له أن هذا الصمت هو ما يميز هذه المدينة عن مدن الشمال قبل أي شيئ آخر. الصمت و نوع من الفراغ." (2)

هذا الوصف يظهر المدينة في أبشع الصور وأقصى الظروف التي يمكن أن يعانيها الإنسان ويتخيلها العقل البشري، وذلك من أجل البقاء على قيد الحياة.

والملاحظ من خلال الرواية، ان الحياة في الشمال والجنوب متشابهان ودلك في عدم الإستقرار والامن وصعوبة المعيشة بسبب الظروف الصعبة كما تشير الرواية أن في الجنوب تكثر المفاسد وقلة الأخلاق. "إنني أرسلك لمضاجعة ليليانا"(3) كأنه مكان لا يذهب إليه إلا من يسعى إلا فنائه لذلك لا نلاحظ أي علاقة تتنافر بين الشمال والجنوب، وتنتهي صلة الجنوب بالشمال من خلال موت"وناس خضراوي" واحتضار "موح شريف" في المستشفى و مغادرة المهدي للجنوب عودة إلى الشمال لمواجهة مصيره. "في النهاية إنطلقت الطائرة ...إلى المدينة الراكدة في الأسفل خفض نظره، متأملاً

إياها، لكن عبثاً حاول أن يميز فندق الجنوب، أو المستشفى حيث ترك موح شريف يحتضر." (4)

يمثل موت وناس خضراوي كنقطة الإنفصال عن الجنوب والعودة إلى الشمال وإنقطاع بحثه عن آمل.

وعليه فإن هذه هي التقاطبات الدلالية الموجودة في الرواية، والتي تحتل أهمية كبيرة إذ نجدها تتكامل فيما بينها، وهذا لكي تقدم لنا المفاهيم العامة التي تساعدنا على فهم كيفية تنظيم المادة المكانية في الرواية.

وأخيراً يمكن القول أن الروائي قد وظف أماكن متعددة ومختلفة، سواء المفتوحة كالمقهى و الطرقات أو المغلوقة كالغرفة والمطعم وهي تتميز إما بالشساعة أو الضيق، بحيث جاءت مبنية على ثنائيات التي لها مدلولات خاصة وأيضاً علاقات وطيدة بالشخصيات.

(1) - الرواية ص 142.

(2) - الرواية ص 19.

(3) - الرواية ص 217.

(4) - الرواية ص 268.

و في النهاية توصلنا إلى البنية السردية تتكون عامة من هذه العناصر التالية:

1-الزمن و الذي هو عنصر اساسي في العمل الادبي و خاصة في الرواية، فعلاقته بها علاقة مزدوجة، فهي تشكل داخل الزمن، و يصاغ في داخلها، و يقدمها عن طريق اللغة ▯شحونة بشحنات فكرية و عاطفية، و هو المسؤول عن التغيير الذي يصيب الشكل الروائي.

2-المكان فهو كذلك من أهم العناصر الأساسية في البناء الروائي لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة ا▯كائية و تنظيم الأحداث، فلا وجود لأحداث خارج ▯كان، فكل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد و معين، و لهذا لا يمكن تصور عمل حكائي بدون مكان.

3-الشخصيات هي عنصر فعال و مهم كذلك في العمل الروائي و هذا ما جعل مفهومها يتسم بالتضارب و التناقض بين الباحثين، فهي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، و تتحرك وفق تسلسل الأحداث و تطورها فهي عبارة عن كائنات يتصورها و بتخيلها الكاتب من خلال المشاهد التي يرسمها.

الخاتمة

الخاتمة

إن البحث في إشكاليات بحجم تجلي المتخيل في العمل الروائي لبس بالأمر السهل و لا الهين، إذ يتطلب الإلمام بخبايا التاريخ و التقنيات البناء الروائي على حد سواء، و قصد الوقوف على أهمية القضايا المثارة في تحديد العلاقة بين ما هو حقيقي وبين ما هو متخيل، لابد على الباحث أن يتسلح بترسانة من المعارف و الأدوات التي من خلالها يتسنى له الولوج إلى خبايا الرواية، و أسئلته الشائكة و التقنيات التي يلجأ إليها الروائي أثناء تعامله مع المادة السردية، و عموما يمكن تلخيص أهم النتائج التي أفضى إليها البحث في النقاط التالية:

*تدور أحداث هذه الرواية كلها في عا لم متخيل الذي يمثل مصدر الإبداع للمبدع.

*مصطلح التأويل يعني البحث عن المعنى العميق فيما وراء المعنى الظاهر.

*تنوع الأشكال السردية و وظائفها التي نستشفها من خلال الرواية.

*إن المتصفح لهذه الرواية يدرك أن الكاتب اهتم بأفعال الشخصيات أكثر من اهتمامه بوصفها الفزيولوجي، ويبدو أن السبب في ذلك هو احتواء الرواية على كم كبير من الأحداث و أيضًا هناك تنوع في أنماط الشخصيات الواردة في النص تدل في عمومها شاهد عيان و مرآة عاكسة للفرد الجزائري سواء في طريقة التفكير و أسلوب تعامله و تفاعله مع متغيرات الواقع.

-فيما يخص الزمن فقد قام الكاتب باستعمال تقنية الاسترجاع بشكل مبالغ فيها، لأن الرواية تصور أحداثا وقعت في الماضي، كما مختلف الأفعال التي دارت في الصحراء.

و أيضًا لجأ إلى استخدام الاستباقات استخداما فنيا عمل على تنسيق أحداث الرواية و إضفاء صبغة فنية و جمالية.

-طرحت الرواية فضاءات مختلفة يحتك بها الروائي و تعكس نمط معيشته، فغالبًا ما كانت تمثل دلالات تاريخية و اجتماعية نلتمس من خلالها طبيعة الحياة الجزائرية، فهذه الرواية قامت باستثمار عنصر الفضاء المكاني لتشكيل أبعادها الدلالية و الجمالية.

حفلت رواية بحثًا عن آمال الغبريني بالعديد من الأبعاد و الدلالات و كانت بذلك أرضًا خصبة للدراسة، بل تستحق دراسات عديدة من جميع الجوانب و بكل أنواعها، و ما عملنا هذا إلا نقطة من بحر دراسات المتخصصين في دراسة المتخيل السردي.

و خاتمة هذا البحث ليست في حقيقتها غلقا للباب أمام الدراسات المقبلة أو استدالاً للستار في وجه البحث و التفسير في موضوع المتخيل السردي. بل هي فتح لأبواب أخرى لم يتسنى لنا ارتيادها و التطرق إليها.

المصادر و المراجع

المصادر و المراجع

القران الكريم

• قائمة المصادر

1- سعدي إبراهيم – بحثا عن أمال الغبريني ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ط 1 -2004.
2- ابن منظور– لسان العرب – دار صادر ط 4 بيروت.
3- ابن منظور – لسان العرب – المحيط – قدم الشيخ عبد الله العلايلي دار الخيل – ج 3 – بيروت – 1989.
4- ابن منظور – لسان العرب – دار الكتب العلمية ط 1 – ج 11 بيروت 2003
5- ابن منظور – لسان العرب – (تهذيب لسان العرب).

• قائمة المراجع

- الكتب العربية

1- الأعراج واسيني - اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية) - المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر - 1986
2- بحراوي حسن - بنية الشكل الروائي.
3- بركة الأخضر - الريف في الشعر العربي الحديث (قراءة في شعرية المكان) - دار الغربة للنشر و التوزيع - ط1 - وهران - 2002
4- بلعلى أمنة - المتخيل في الرواية الجزائرية من المماثل إلى المختلف - دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع - الجزائر - 2007.
5- بن كراد سعيد - السرد الروائي و تجربة المعني - المركز الثقافي العربي - ط 1 دار البيضاء 2008.
6- بوعزة محمد - تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم) دار الأمان ط 1 الرباط 2010.

7- د. جبار سعيد – من السردية إلى التخيلية (بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي) دار الأمان – ط 1 – الرباط 2013.

8- حبيلة الشريف – بنية الخطاب السردي (دراسة في روايات نجيب محفوظ الكيلاني) – عالم الكتب الحديث – ط1 – الأردن -2010.

9- حمدان فاطمة سعيد أحمد – مفهوم الخيال و وظيفته في النقد القديم و البلاغة – مطابع جامعية أم القرى 11 ع – 2000.

10- خمري حسين – فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية) منشورات الاختلاف – ط1 – 2002

11- الدهاري صالح حسن أحمد – علم النفس الإرشادي نظريات و أساليب الحديثة – دار وائل للنشر و التوزيع – ط1 – عمان – 2005.

12- الزين محمد شوقي – تأويلات و تفكيكات – المركز الثقافي العربي – ط2 – المغرب 2002.

13- سعدي إبراهيم – دراسات و مقالات في الرواية – المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية – الجزائر 2009.

14- شاكر جميل و المرزوقي – في مدخل إلى النظرية القصة – الدار التونسية للنشر – ط1 – تونس – 1997.

15- شربيط أحمد شربيط – تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985) إتحاد كتاب العرب – دمشق – 1998.

16- شرشار عبد القادر – خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني – دراسات الوحدة العربية – ط1 بيروت 2005.

17- شرشار عبد القادر – تحليل الخطاب السردي و قضايا النص -دار القدس العربي للنشر و التوزيع – ط1 – الجزائر – 2005.

18- شرفي عبد الكريم – من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة) منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف - ط1 - 2007.

19- صحراوي إبراهيم – تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية لرواية جهاد المحبين لجرجي زيدان أنموذجا) – دار الآفاق – ط1 – الجزائر – 1999.

20- عزام محمد - تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد) - إاد كتاب العرب - دمشق - 2003.

21- عقاق قادة - دلالة المدنية في الخطاب الشعري العربي المعاصر - منشورات إاد الكتاب العرب - دمشق - 2001.

22- عيد صالح - التخييل (نظرية الشعر العربي).

23- القاضي عبد نعم زكريا - البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيرى شبلي) - ع للدرلسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية -ط1 - 2009.

24- قسـومة الصادق - الروايـة مقوماتها و نشأته في الأدب العربي الحديث - مركز النشر امعي - 2000.

25- د. لحميداني حميد - بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) - المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع -ط3 الدار البيضاء - 2000

26- د. اضي شكري عزيز - في نظرية الادب - دار ا‌داثة -ط1 - 1997.

27- مرتاضى عبد الك - تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق دن) - ديوان طبوعات امعية ازائر - 1990

28- مرتاضى عبد الك - في نظرية الأدب (في تقنيات السرد) - دار الغرب للنشر والتوزيع - ازائر - 1998.

29- معتصم محمد - المتخيل المختلف (دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة) - دار الامان -ط1 - الرباط - 2014.

30- مويقن صطفى - بنية المتخيل في نص ألف ليلة و ليلة - دار اوار للنشر والتوزيع) -ط1 -سوريا - 2005.

31- ار وليد - قضايا السرد عند نجيب محفوظ - دار الكتاب اللبناني ط1 - بيروت - 1985.

32- يقط سعيد - ليل اطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير) المركز الثقافي العربي -ط3 - بيروت - 1997.

33- اليوسف سامي يوسف – الخيال و الحرية (مساهمة في نظرية الأدب) دار كنعان – ط2 – دمشق – 2003.

- الكتب المترجمة

1- جنيت جيرار – خطاب الحكاية (بحث في المنهج) – تر: محمد معتصم و أخرون – منشورات الإختلاف - ط1 – المملكة المغربية.
2- ريكور بول – من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل) تر: محمد برادة و إحسان بورقيبة – ع للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية – 2011.
3- ريكور بول – نظرية التأويل (الخطاب و فائض المعنى) تر: سعيد الغانمي – المركز الثقافي العربي – ط1 – 2003.
4- هيدجر مارتن – أصل العمل الفني - تر: أبو العيد دودو – منشورات الاختلاف - ط1 2000

- الكتب الأجنبية

1 – Genett Gérard : figure111. Edition du seuil- paris- 1972.
2 - Marino Adrian – Pherméneutique de mirceaelide trad- du roumain par jean gouilhard – édition gallimard Paris 1981.
3 – Ricoeur poul, le conflit des interprétations – édition du sil – Paris – 1969.

- المعاجم و القواميس

1- أبادي الفيروز – قاموس المحيط

2 - بن مالك رشيد – قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص – دار الحكمة - 2000

3 - المعجم العربي الأساسي – جماعة اللغويين العرب المنظمة العربية للثقافة 1989.

4 - مجمع اللغة العربية – **معجم الوسيط**

- **الرسائل الجامعية**

1 -حاج هني كلثوم – سميائية السرد (رواية دماء و دموع لعبد المالك مرتاض العنوان، التناص) بحث مقدم لنيل شهادة الليسانس في الأدب العربي – **جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف** - 2012/2011

2 - جمادي طاوس – أليات السر في رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر لغردين **جلاو**جي، مذكرة لنيل شهادة الماستر جامعة بجاية 2014/2013.

- **المجلات**

1 -**أبو زيد نصر حامد** – الهرمينوطيقا و معضلة تفسير النص مجلة فصول العدد 03 – 1981.

2 -**ريكور بول** – النص و التأويل تر: منصف عبد الحق مجلة العرب و الفكر العالمي العدد 03 1988.

- **مواقع الانترنيت**

1- http.www.arabseyes.com

2- l’interprétation n’est elle qu’ une traduction ? http://www.devoir de philosophie.com/dissertation interprétation traduction11743.html.

الملحق (تعريف الكاتب)

تعريف الكاتب(الملحق)

إبراهيم سعدي باحث و أستاذ جامعي من مواليد 1950 بولاية بجاية، يُدرس حاليًا بجامعة مولود معمري بتيزي وزو، له دكتوراه في الفلسفة، اشتغل بمعهد اللغة و الأدب العربي في الفترة الممتدة ما بين 1982-2008 و بعد ذلك تحول إلى قسم الفلسفة الذي فتح أبوابه للطلبة في لسنة الجامعية 2009-2010 ليعود مرة أخرى إلى البيت الأول في نوفمبر 2010، نشر إبراهيم سعدي عدة مؤلفات و منشورات في مجال النقد الأدبي تحت عنوان مقالات و دراسات في الرواية، و ثماني روايات مطبوعة.

المرفوضون 1981، النخرة 1990، فتاوى زمن الموت 1999، بوح الرحل القادم من الظلام 2000، بحثا عن آمال الغبريني 2004، صمت الفراح 2006، كتاب الأسرار 2000، و الأعظيم، كما اشتغل في الصحافة إذ تعامل مدة ثلاثة سنوات مع الملحق الأدبي "آفاق التابع لجريدة الحياة الأردنية" و مع جر يدة الشروق الجزائرية حيث كان ينشر مقالات اسبوعية حول الثقافة و المجتمع و السياسة، كما ترجم رواية صيف إفريقي "L'été African " لمحمد ديب من الفرنسية إلى العربية و كتاب بمولود قايد حول تاريخ البربر.

الفهرس

الفهرس